

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

АЛЕШИНА Анна Олеговна

**СТАНОВЛЕНИЕ АМЕРИКАНСКОЙ АРФОВОЙ ШКОЛЫ:
К. САЛЬСЕДО И М. ГРАНЖАНИ**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

**Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
профессор Е. С. Власова

Москва

2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Начальный этап формирования американской арфовой школы	18
1.1 <i>Предыстория появления арфы в США. Эволюция инструмента</i>	20
1.2 <i>Первые сохранившиеся арфы</i>	26
1.3 <i>Первые арфовые концерты</i>	30
1.4 <i>Арфы в американской живописи XVIII – начала XX веков</i>	35
1.5 <i>Производство арф и их влияние на исполнительский процесс</i>	40
1.6 <i>Появление классов арфы в США. Репертуар</i>	52
ГЛАВА 2. К. Сальседо: творческая и педагогическая деятельность	62
2.1 <i>Начало профессионального пути</i>	66
2.2 <i>Американский период</i>	70
2.3 <i>Арфовая школа Сальседо и его музыкальные коллективы</i>	73
2.4 <i>Национальная ассоциация арфистов и Международная Гильдия композиторов</i>	79
2.5 <i>«Исследование современной арфы» в теоретическом наследии К. Сальседо</i>	83
ГЛАВА 3. Особенности американской и российской педагогических арфовых школ начального периода	93
3.1 <i>«Техника игры на арфе» А. И. Слепушкина в редакции Н. Г. Парфёнова</i>	96
3.2 <i>«Метод игры на арфе» Л. Лоуренс – К. Сальседо и его особенности</i> .	111
ГЛАВА 4. М. Гранжани и его вклад в арфовое искусство	123
4.1. <i>Французский и американский периоды творческой деятельности</i>	123
4.2. <i>Композитор, педагог, аранжировщик</i>	129
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	150
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. К. Сальседо «Исследование современной арфы». Перевод и комментарии А. О. Алешинной	172
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Перечень сочинений К. Сальседо	212
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Перечень сочинений М. Гранжани	224
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Американские производители арф	227
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Преподаватели классов арфы в основных учебных заведениях США (современный этап)	231
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Основная методическая литература по начальному обучению игре на арфе в США	238

ВВЕДЕНИЕ

Американская арфовая школа признана сегодня одной из сильнейших в мире. Среди выдающихся американских арфистов современности можно назвать трёх сестер Аллен¹, Сьюзен Макдональд², Джуди Ломан³, Элейн Кристи⁴, Иоланду Кондоннассис⁵, Джоди Гуинн⁶, Элизабет Хайнен⁷. И на этом список выдающихся современных американских арфистов далеко не заканчивается. Степень авторитетного представительства известных в арфовом мире музыкантов столь значительна даже в численном отношении, что уже одно это обстоятельство

¹ Нэнси Аллен (*Nancy Allen*, родилась в 1954 году) – в 1973 году выиграла Международный арфовый конкурс в Израиле, с 1999-го является солисткой Нью-йоркского Филармонического оркестра. Глава кафедры арфы в Джулиардской школе музыки, ранее заведующая кафедрой арфы в Йельской Школе музыки. Была номинирована на Грэмми.

Барбара Аллен (*Barbara Allen*) – первая арфистка в Американском театре балета и в Симфоническом оркестре Гринвича, штат Коннектикут.

Джейн Аллен (*Jane Allen*) – солистка симфонического оркестра города Юджин, штат Орегон.

² Сьюзен Макдональд (*Susann McDonald*, родилась в 1935 году) – окончила Парижскую консерваторию в классе Лили Ласкин, также занималась с Г. Ренье. Лауреат II премии на I Международном арфовом конкурсе в Израиле. В 1975–1985 возглавляла класс арфы в Джулиардской школе музыки, с 1981 года до недавнего времени руководила самым большим в США отделением арфы в Университете Индианы. Почетный президент всемирного Арфового конгресса.

³ Джуди Ломан (*Judy Loman*, родилась в 1936-м) – ученица Карлоса Сальседо, училась в Америке, но активно выступала и преподавала в Канаде. Была первой арфой в Симфоническом оркестре Торонто, преподавала арфу в Университете Торонто. В 1977 году основала Летнюю школу для арфистов в Онтарио. Последовательница метода Сальседо.

⁴ Элейн Кристи (*Elaine Christy*) – победительница национального конкурса американского арфового общества, автор многочисленных публикаций, посвящённых арфе, профессор класса арфы в Принстонском университете.

⁵ Иоланда Кондоннассис (*Yolanda Kondonassis*, родилась в 1963-м) – записала более 20 дисков, была номинирована на Грэмми за альбом, посвященный произведениям Такэмитсу и Дебюсси. Лауреат многочисленных музыкальных конкурсов, считается одной из наиболее востребованных арфисток мира, руководитель отделения арфы в Институте музыки Кливленда и Консерватории Оберлина (штат Огайо), автор методических пособий по игре на арфе и сборников переложений для арфы.

⁶ Джоди Гуинн (*Jody Guinn*) – первая арфа в Симфоническом оркестре Акрона и вторая арфа в Оркестре Кливленда. Была в составе дуэта арф Сальседо. Преподаёт арфу в Институте музыки Кливленда (Огайо), в Университете Болдуина-Уоллеса (Берия, Огайо), в Западном резервном университете Кейза (Кливленд, Огайо), в университете Малоне (Кантон, Огайо).

⁷ Элизабет Хайнен (*Elizabeth Hainen*) – первая арфа Филадельфийского оркестра, с 2005 года преподаёт арфу в Институте музыки Кертиса, а также в Университете Темпл (Филадельфия, Пенсильвания). Основательница организации «Общество лиры» (*Lyra Society*), занимающейся обучением молодых арфистов, а также способствующей распространению и популяризации современных произведений, написанных для арфы.

красноречиво свидетельствует о высокой востребованности арфового творчества и исполнительства в современной американской культурной жизни.

Об активности в сфере арфового искусства США свидетельствует также насыщенность арфовых концертных программ и разнообразие репертуара. Среди ярких американских премьер последних десятилетий необходимо отметить премьеру Концерта для флейты, арфы в сопровождении оркестра немецкого композитора Зигфрида Маттуса⁸, которая состоялась в 2000 году. Партию арфы исполнила Нэнси Аллен, флейты – Роберт Ланжеван (*Robert Langevin*), Нью-Йоркским филармоническим оркестром дирижировал Курт Мазур (*Kurt Masur*). Премьера имела большой успех: «Концерт Маттуса для арфы, флейты и оркестра (1998) – произведение, наполненное невероятно изящными музыкальными тембрами, продиктованными его солирующими инструментами. Мягкие театральные перкуссионные эффекты и яркий мелодический узор у арфы и струнных с самого начала произведения создают атмосферу, отсылающую к французскому импрессионизму... Мы слышим пастельный хроматизм в партии флейты, напоминающий поздние работы Такэмицу⁹... Игра Нэнси Аллен как всегда восхитила своей виртуозностью и нежностью звучания...», – писал в газете *The New York Times* авторитетный критик Аллан Козин¹⁰.

Другой яркой американской премьерой стало исполнение Элизабет Хайнен произведения Нюй-шу: тайные песни женщин («*Nu Shu: Secret songs of women*»; *Nǚshū* – буквально «женское письмо»), написанного специально для неё известным современным китайским композитором, лауреатом премии «Грэмми» и «Оскар» – Тань Дуном (*Tan Dun*). Американская премьера сочинения состоялась 30 октября

⁸ Зигфрид Маттус (*Siegfried Matthus*, родился в 1934-м, в Малленуппене, Восточная Пруссия) – немецкий композитор, автор нескольких опер. Концерт для флейты и арфы в сопровождении оркестра был написан в 1998 году.

⁹ Тору Такэмицу (1930–1996) – японский композитор, синтезировавший в своем творчестве японскую и европейскую мелодические культуры, увлекался импрессионизмом, электронной музыкой. Считал молчание и пустоту основой музыки. Среди композиторов, повлиявших на его творчество, можно назвать К. Дебюсси, А. Веберна, Э. Вареза, О. Мессиана и А. Шёнберга.

¹⁰ *Kozinn A. Masur Shows He Can Swing if He Has To // The New York Times. 2001. June 2. P. 12.*

2013 года, в сопровождении Филадельфийского оркестра (в Филадельфии, штат Пенсильвания). Она также впервые исполнила это произведение в Европе, Австралии и Китае.

Ярчайшей премьерой 2020 года стало исполнение И. Кондонассис в сопровождении Рочестерского Филармонического оркестра Концерта для арфы современного американского композитора Дженнифер Хигдон (*Jennifer Higdon*). В 2020-м Хигдон получила премию «Грэмми» за этот концерт в номинации: «Лучшее современное классическое произведение».

Мы привели лишь несколько замечательных и имеющих широкий культурный резонанс арфовых премьер последнего времени для того, чтобы подчеркнуть творческую востребованность арфы в американском культурном пространстве.

Международный престиж американской арфовой школы поддерживает один из самых авторитетных в мире арфы конкурс в Блумингтоне¹¹, в рамках которого в своём мастерстве соревнуются не только арфисты из разных стран, но и композиторы, сочиняющие произведения для арфы, созданные специально для этого конкурса. Таким образом, с одной стороны обогащается современный арфовый репертуар, с другой – конкурс служит блестящим стартом для многих талантливых арфистов, которые после участия в нём получают предложения о гастрольных турах, различных концертах, записях и работе в лучших оркестрах страны.

Развитию арфового искусства в США способствует высокий интерес публики к арфовому творчеству и исполнительству. Во многих учебных заведениях США существуют классы арфы, так называемые *Harp Departments*. Ежегодно издаются ноты и методические пособия по арфе, причём не только издания для профессиональных арфистов, отличающиеся своей академической строгостью, но и репертуар для широкого круга любителей арфы всех возрастов. В целом в США

¹¹ *The USA International Harp Competition (USAIHC)* – Американский международный арфовый конкурс, проходящий раз в три года в школе музыки Джейкобса университета Индианы в Блумингтоне (штат Индиана).

можно наблюдать оригинальную тенденцию, суть которой в том, что многие серьёзные дисциплины и предметы специально адаптируются для любительского изучения широкого круга людей¹². Для арфы издаются переложения современных популярных песен, саундтреков из фильмов, публикуются целые сборники нот отдельных поп и рок-групп в переложении для арфы, например *Beetles*. Такой объём издаваемой разнообразной музыки для арфы, безусловно, способствует развитию интереса к инструменту. Конечно, уровень подобной литературы остается любительским, но постоянно растущий общественный интерес к арфе способствует открытию новых арфовых классов, частных студий, проведению фестивалей и конкурсов, а также мастер-классов, которые посещают не только профессиональные арфисты, но и обычные любители, желающие освоить инструмент и улучшить своё мастерство. То есть американская арфовая школа действительно живая, она развивается и процветает.

Другим фактором, способствующим развитию арфовой школы США, является наличие конкурирующего производства собственных арф. С 1889 года в Америке производятся арфы фирмы *Lyon & Healy Harps*, которые по праву считаются одними из самых качественных современных инструментов¹³. Эти арфы также пользуются широкой популярностью в России, их можно найти в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях, а также во всех основных театрах и симфонических оркестрах нашей страны. Безусловно, в США эти арфы более доступны потребителю, и большее количество учеников может позволить себе приобрести качественный инструмент. Помимо *Lyon & Healy* в Америке развивается и производство менее дорогих, экономичных моделей кельтской арфы *Rees Harps Inc.*, подходящей для начинающих и любителей. Кельтские арфы невероятно популярны в силу своей компактности, ценовой доступности и сравнительной лёгкости звукоизвлечения. Конечно, кельтская арфа – не оркестровый инструмент, но факт его наличия позволяет огромному количеству

¹² В качестве примера можно привести известную серию книг «*For Dummies*» («Для „чайников”») издательства *John Wiley & Sons*, куда входят книги по информатике, экономике, истории, фотографии, музыке, рисованию, юриспруденции и т. д.

¹³ Подробнее об этом см.: Главу 1 настоящего исследования.

людей знакомиться с арфой, пусть и с её упрощенной версией. Помимо упомянутых *Lyon & Healy Harps* и *Rees Harps Inc.*, в Северной Америке можно насчитать около 60 (!) производителей арф, как заводских, так и изготавливаемых в индивидуальных мастерских¹⁴. Столь широкое производство инструмента является красноречивым свидетельством его популярности в обществе, исключительной востребованности арфы в современной американской жизни.

Разнообразие арф, огромное количество изданных нот и литературы по арфе, проведение фестивалей и конкурсов и, конечно же, наличие классов арф во многих учебных заведениях способствует бурному процветанию арфового искусства в США на сегодняшний день. Но на чём базируется американская арфовая школа? Чему она обязана таким расцветом?

Как писала В. Г. Дулова, «Музыкальная культура США – явление сложное и не имеющее аналогий в других странах. Со времен открытия Нового Света все увеличивающийся поток иммигрантов из различных стран Европы и Африки приносил в Америку пестрое многоцветье культурных традиций <...> Корни американской арфовой школы следует искать в истории музыкальной культуры всех тех стран, народы которых нашли свою вторую родину в Америке...»¹⁵. Действительно, не только музыка, но и культура США в целом развивалась в условиях синтеза и взаимовлияния искусства многих народов и рас. Иммигранты были в основной своей массе активными и предприимчивыми людьми, искавшими за океаном лучшей жизни и новых открывающихся возможностей. Общественно-исторические события также влияли на развитие культуры, страна переживала войны за независимость, восстания и освободительные движения темнокожих. По-разному мыслил и развивался консервативный аграрный Юг и передовой промышленный Север. Но когда и как произошло проникновение арфы на континент Северной Америки?

¹⁴ Перечень производителей арф публикуется в Приложении 4 настоящей работы.

¹⁵ Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 83.

Основателями американской арфовой школы принято считать двух выдающихся музыкантов французского происхождения, учеников А. Хассельмана¹⁶ – Карлоса Сальседо (1885–1961) и Марселя Гранжани (1891–1975). Безусловно ещё до их приезда арфа уже присутствовала на Североамериканском континенте. Европейская традиция домашнего музицирования прижилась и в Америке, переселенцы привозили свои инструменты с собой, о чём свидетельствуют найденные в разных штатах арфы, датируемые XVIII–XIX веками. Уровень исполнительства на арфе был любительским. Но интерес и престиж арфы в образованном и состоятельном обществе вынуждал арфистов-любителей брать уроки профессионального мастерства и искать себе частных преподавателей. Сальседо и Гранжани, переехавшие в начале XX века в США, резко подняли планку и технический уровень американских арфистов. Выдающиеся музыканты проявили себя не только в области сольного и ансамблевого исполнительства. Они также были плодовитыми композиторами, их педагогическая деятельность заняла достойное место в развитии арфового искусства XX века.

Известность Сальседо и Гранжани вышла далеко за пределы Северного полушария. Трудно найти арфистов, не имеющих в своём репертуаре их сочинения. Так, например, Сальседо ввёл в обиход множество новых арфовых приёмов исполнения, российские арфисты узнали о них из его произведений, сейчас подобные приёмы являются универсальными и исполняются во всём мире.

Наш горизонт не может быть полным без изучения и понимания американской арфовой школы, у неё есть множество точек соприкосновения с отечественной традицией. Представители российской арфовой школы являются постоянными участниками международных конкурсов, они исполняют тот же репертуар, что и западные арфисты, знакомясь и привнося в отечественный опыт

¹⁶Альфонс Хассельман (*Alphonse Hasselmans*, также можно встретить написание имени арфиста Хассельманс и Ассельман, 1845–1912) – французский арфист, композитор и педагог бельгийского происхождения, долгие годы работал профессором арфы в Парижской консерватории и воспитал целую плеяду выдающихся арфистов двадцатого века. В свою очередь Хассельман учился в Консерватории Страсбурга у Г. Крюгера (*Gottlieb Kruger*) и А.-К. Прумье (*Ange-Conrad Prumier*).

исполнительства черты, свойственные произведениям иностранных композиторов. В XX веке именно американская арфовая школа развивалась наиболее динамично, оказывая косвенное влияние в том числе и на русскую арфовую школу. Однако в нашей стране американская арфовая традиция и творчество её основоположников не становилась ранее предметом специального научного внимания. Данное обстоятельство и обуславливает выбор темы и **актуальность** настоящего исследования, а также определяет его **цель**:

проследить историю формирования американской арфовой школы, выявив основные принципы творческой деятельности её художественных лидеров – Карлоса Сальседо и Марселя Гранжани, а также сопоставить американскую и русскую арфовые традиции на примере сравнительного анализа первых изданных национальных пособий – «Метода игры на арфе» Лоуренс – Сальседо и «Техники игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» Н. Г. Парфёнова.

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

– составить историческую панораму формирования начального этапа американской арфовой школы, выявить предпосылки создания профессиональной исполнительской школы США;

– исследовать творческий путь К. Сальседо во всём многообразии форм его плодотворной – исполнительской, композиторской, педагогической, общественной – деятельности и его влияния на развитие музыкального искусства;

– проанализировать теоретическое наследие К. Сальседо с точки зрения его актуальности и востребованности в современных исполнительских реалиях;

– сопоставить американскую и российскую педагогические арфовые школы начального периода (Сальседо – Слепушкин-Парфёнов) и выявить точки их соприкосновения и различий;

– составить творческий портрет Гранжани как арфиста-виртуоза, композитора и аранжировщика, основателя Американского арфового общества;

– охарактеризовать специфику педагогического метода, выработанного Гранжани;

– выявить особенности американской арфовой школы на современном этапе.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении:

– исследован путь развития американской арфовой школы от её истоков до профессионального этапа и выхода на мировой уровень;

– изучены особенности творческого пути основоположников школы, воспитанников французской традиции, переехавших в США, арфистов Сальседо и Гранжани;

– на основании исследования педагогических принципов музыкантов обозначена специфика их индивидуальных методических систем;

– осуществлена попытка сравнения американской и российской педагогических арфовых школ на начальном этапе их национального профессионального развития;

– представлен научно откомментированный перевод на русский язык главного теоретического труда Сальседо «Исследование современной арфы».

Положения, выносимые на защиту:

– зарождение и формирование профессиональных исполнительских и педагогических принципов американской арфовой школы происходило на основе претворения западноевропейского опыта, преимущественно французской традиции с косвенным влиянием австрийского, немецкого и английского начал;

– важнейшую роль в развитии американского арфового искусства сыграл фактор открытия нескольких крупных арфовых производств на территории страны;

– выход американской арфовой школы на лидирующие позиции в арфовом мире обеспечила многообразная творческая деятельность Карлоса Сальседо и Марселя Гранжани;

– новаторский вклад Сальседо в арфовое искусство продемонстрировал широкие возможности инструмента и поднял его престиж на новый уровень, обеспечивший вектор развития на многие годы;

– Сальседо создал уникальный комплексный авторский метод обучения игре на арфе;

– американская (Сальседо) и российская (Слепушкин – Парфёнов) педагогические традиции 1920-х годов обнаруживают общность европейских корней и различие методических принципов в деятельности школ.

Объектом исследования является американская арфовая школа, её преемственность от европейских традиций и процесс становления, а также историческая роль Сальседо и Гранжани и их влияние на мировую арфовую культуру. **Предмет исследования** – наиболее ранние исторические свидетельства присутствия арфы на континенте, развитие арфового производства, открытие музыкально-образовательных институтов, теоретическое и композиторское наследие Сальседо и Гранжани, а также сопоставление американского (К. Сальседо – Л. Лоуренс) и русского (В. Поссе — А. И. Слепушкин – Н. Г. Парфёнов) педагогических методов.

Методы исследования состоят в комплексном и системном подходе к работе. Они продиктованы выбранным объектом, предметом исследования и включают в себя:

– источниковедческий и библиографический – применяются при исследовании истоков возникновения американской арфовой школы и творческого пути её основоположников;

– сравнительный и аналитический – используются при анализе и сопоставлении «Метода» К. Сальседо – Л. Лоуренс и «Техники игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» Н. Г. Парфёнова.

Изучение исторического контекста зарождения и становления американской арфовой традиции, а также современных процессов, происходящих в арфовом мире США, позволяют конкретизировать основные вехи формирования американской арфовой школы и определить нынешний вектор её развития, а также возможные точки соприкосновения с российской школой, чем и обуславливается **теоретическая значимость** работы. Выполненный перевод теоретического пособия К. Сальседо «Исследования современной арфы» позволит русскоязычным арфистам, композитором и музыковедам ознакомиться с данным трудом и применять систематизированные К. Сальседо знания на практике – в этом

заключается **практическая значимость** работы. Полученные результаты можно будет использовать в курсах методики и истории исполнительства на арфе, а также в специальных разделах общих вузовских курсов истории музыкального искусства США.

Степень научной разработанности темы и обзор основных источников по теме исследования. В настоящее время в отечественном музыковедении отсутствуют труды, посвящённые исполнительскому, композиторскому и педагогическому наследию Сальседо и Гранжани. Вопрос становления американской арфовой традиции также не являлся до сего времени объектом специального исследовательского внимания. Следует, однако, указать, что в монографиях Н. Н. Покровской «История исполнительства на арфе»¹⁷, В. Г. Дуловой «Искусство игры на арфе»¹⁸ и И. В. Поломаренко «Арфа в прошлом и настоящем»¹⁹ имеются обзорные разделы, посвящённые развитию инструмента и арфовых школ разных стран, в том числе и США.

В перечне специальной иностранной литературы, связанной с проблематикой темы, можно выделить следующие позиции:

1) Исследования, посвящённые истории исполнительства на арфе. Это работы В. Говеа «Арфисты XIX и XX столетий»²⁰, Г. У. Г. Флад «История арфы»²¹, труды Р. Рэнч «Арфы и арфисты»²², «Арфа, её история, техника игры и репертуар»²³ и «Арфа: от залов Тары до американских школ»²⁴.

¹⁷ Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1994. 352 с.

¹⁸ Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. 230 с.

Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. Переиздание. М.: Нобель-Пресс; Edinburg, Lennex Corporation, 2013. 283 с.

¹⁹ Поломаренко И. В. Арфа в прошлом и настоящем. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 312 с.

²⁰ Govea W. M. Nineteenth and Twentieth Century Harpists: A Bio-critical Sourcebook / foreword by Sally Maxwell. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1995. 368 p.

²¹ Flood G. W. H. The story of the harp. London: Walter Scott Publishing Co., 1905. 207 p.

²² Rensch R. Harps and Harpists: 2nd edition. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007. 363 p.

²³ Rensch R. The Harp: Its History. Technique and Repertoire. New York: Praeger Publishers Inc., 1969. 246 p.

²⁴ Rensch R. The Harp: from Tara's halls to the American schools. New York: Philosophical Library, 1950. 198 p.

2) Монографии и диссертационные исследования, посвящённые многообразной деятельности Сальседо и Гранжани. Здесь следует назвать монографию Мариетты Биттер²⁵ «Пентакль: История Карлоса Сальседо и арфы»²⁶, книгу Оуэнса Дьюи²⁷ «Карлос Сальседо: от Эолова потока до грома»²⁸, диссертацию Шелли Батт Арчамбо²⁹ «Карлос Сальседо (1885–1961): Арфа в переходный период»³⁰. Творчеству Марселя Гранжани уделено меньшее исследовательское внимание, основным источником информации о его жизни и профессиональном пути является труд Рут Инглфилд³¹ «Марсель Гранжани: Концертирующий арфист, композитор и педагог»³².

²⁵ Мариетта Биттер (*Marietta Bitter*) – американская арфистка, преданная ученица Сальседо, играла в его квинтете, много гастролировала с Сальседо. Имея возможность быть в постоянном контакте с учителем, написала о нём очень подробную, яркую монографию, отразив в ней не только биографические данные, но и подробно рассказав о творческой деятельности Сальседо. Блестящая, лёгкая манера изложения сделала её книгу по-настоящему живой, раскрыла истинный характер мастера.

²⁶ *Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp*. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. 272 p.

²⁷ Оуэнс Дьюи (*Owens Dewey*, 1925–2006) – арфист, композитор и аранжировщик. Многие годы работал в колледже Вассара (Покипси, штат Нью-Йорк). Одну из своих работ посвятил К. Сальседо.

²⁸ *Owens D. Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder*. Chicago: IlliNois: Lyon & Healy, 1992. 204 p.

²⁹ Шелли Батт Арчамбо (*Shelley Batt Archambo*) – арфистка, автор докторской диссертации, посвящённой К. Сальседо, а также автор многочисленных статей, среди которых «Начальная литература для арфы» (*Beginning Literature for the Harp*), «Руководство по педальным арфам» (*A Guide to Pedal Harps*), «Начальные произведения для арфы и струнных» (*Beginning of Works for Harp and Strings*).

³⁰ *Archambo M. Carlos Salzedo (1885–1961): The Harp in Transition*. Michigan: University of Kansas, 1984. 354 p.

³¹ Рут Инглфилд (*Ruth Inglefield*, 1938–2019) – ученица Марселя Гранжани, доктор музыкологии, является автором работ, посвящённых методике игры на арфе: «Написание музыки для педальной арфы: стандартизированное руководство для композиторов и арфистов» (*Writing for the pedal Harp: a Standardized Manual for Composers and Harpists*) (в соавторстве с *Anne Neill*), «Песни и соло для Сони» (*Songs and solos for Sonja*) – серия сборников пьес для начального обучения игре на арфе, на котором выросло целое поколение американских арфистов. И, конечно, её книга, посвящённая учителю – «Марсель Гранжани: Концертный арфист, Композитор и преподаватель» (*Marcel Grandjany: Concert Harpist, Composer and Teacher*), в которой она собрала воспоминания жены, коллег, учеников и друзей Гранжани, программы его концертов, письма и другие архивные материалы, посвящённые его творческой деятельности.

³² *Inglefield K. R. Marcel Grandjany Concert Harpist, Composer and Teacher*. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. 119 p.

3) Среди важных для темы исследования работ следует выделить теоретические труды, написанные самим К. Сальседо. Среди них:

– «Искусство модуляции»³³ – работа, созданная в соавторстве с Люсиль Лоуренс, ученицей Сальседо, для которой Сальседо специально сочинил музыкальные примеры.

– «Развивающие упражнения»³⁴ – сборник упражнений для начинающих и продвинутых арфистов.

– «Двенадцать ежедневных упражнений арфиста»³⁵ – сборник из упражнений, которые Сальседо считал наиболее эффективными для поддержания пальцев в хорошей технической форме.

– «Метод игры на арфе»³⁶ – теоретическое пособие по начальному обучению игре на арфе, написанное в соавторстве с Л. Лоуренс. К нему прилагаются пять прелюдий, сочинённых Сальседо для иллюстрации основных технических приёмов исполнения.

– «Исследование современной арфы»³⁷ – работа Сальседо, посвящённая новым исполнительским приёмам на арфе и их обозначениям в нотах, своеобразный каталог приёмов игры. Специально для этого пособия Сальседо также сочинил Пять прелюдий.

4) Необходимо выделить ряд работ, связанных с изучением отечественного арфового искусства, среди которых ключевыми, помимо уже названных выше исследований Н. Н. Покровской, В. Г. Дуловой, И. В. Поломаренко, являются также диссертации Н. Х. Шамеевой «История развития отечественной музыки для арфы (XX век)» (1992), М. А. Фёдоровой «История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам)» (2018), М. М. Подгузовой «Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века: проблемы творчества и

³³ *Salzedo C., Lawrence L. The Art of Modulating. NY: G. Schirmer, 2012, 64 p.*

³⁴ *Salzedo C. Conditioning Exercises. NY: Schirmer, 1986, 12 p.*

³⁵ *Salzedo C. The Harpist's Daily Dozen. NY: Schirmer, Lyra. 1927. 11 p.*

³⁶ *Lawrence L., Salzedo C. Method for the Harp. NY: G. Schirmer, Inc., 1929., 72 p.*

³⁷ *Salzedo C. Modern study of the Harp. NY: G. Schirmer, Inc., 1921., 54 p.*

исполнительства» (2008), книга К. А. Эрдели «Арфа в моей жизни» (1967) публикация К. К. Сараджевой «Н. Г. Парфёнов – музыкант, педагог (портрет учителя)» (1983), а также статьи и публикации О. А. Амусьевой, А. А. Баранова, Э. А. Москвитиной, С. В. Парамоновой, И. В. Поломаренко, М. А. Фёдоровой, Н. Х. Шамеевой, К. А. Эрдели.

5) Теоретическое пособие Н. Г. Парфёнова «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина».

6) Отдельную позицию составляют исследования, посвящённые музыкальной культуре США XIX–XX веков в целом или стилевым направлениям американской музыки, в том числе работы Г. Брукса, О. Соннека, Г. Чейза, Х. Уайли, Н. Гроус, С. Виланд, В. Дж. Конен, С. Ю. Сигиды, Л. О. Акопяна, А. В. Ивашкина, О. В. Комарницкой, А. Е. Кром, О. Б. Манулкиной, С. С. Павлишин, М. В. Переверзевой, М. А. Сапонова, А. А. Тимошенко, И. А. Тушинцевой, Д. П. Ухова, Т. В. Цареградской и Г. М. Шнеерсона.

7) Среди новейших источников, направленных на определение существующего положения американской школы игры на арфе в современном мире, следует отметить два авторитетных американских издания: «Американский арфовый журнал» (*American Harp Journal. Official Publication of The American Harp Society*) выходящий два раза в год, и «Арфовая колонка» (*Harp Column. Published by Diamond Rock Productions*), издание, выходящие один раз в два месяца, проведённые автором настоящего исследования интервью с современными американскими арфистами, в которых уточняются и конкретизируются сведения о современном функционировании национальной профессиональной традиции.

8) Интернет-источники, среди них сайты Библиотеки Конгресса (www.loc.gov), Нью-Йоркской публичной библиотеки (www.nypl.org), Библиотеки частного исследовательского университета «Новая Школа» в Нью-Йорке (www.newschool.edu) и Archive.org, при помощи которых удалось найти ряд англоязычных архивных публикаций, сайт Министерства Образования США (www.ed.gov) и сайты отдельных образовательных институтов, среди которых Кертисовский институт музыки (www.curtis.edu), Музыкальная школа

Джейкобса при Индианском университете (<https://music.indiana.edu>) и многие другие. Полученные данные позволили уточнить информацию о действующих преподавателях арфовых классов в американских учебных учреждениях.

9) Поскольку существенная часть настоящей работы связана с переводом на русский язык трудов К. Сальседо и исследований, связанных с искусством и творчеством М. Гранжани, в фокусе нашего внимания находилась литература, посвящённая изучению понятия переводимости, проблемам и различным аспектам перевода, в том числе работы А. В. Фёдорова, А. Д. Швейцера, Н. К. Гарбовского, Л. С. Бархударова.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка литературы и серии приложений, в которых представлены аналитические материалы, отображающие состояние современной арфовой школы. В их числе осуществлённый автором исследования перевод с комментариями теоретического пособия «Исследование современной арфы» К. Сальседо, перечень произведений Карлоса Сальседо и Марселя Гранжани, список американских производителей арф, список преподавателей классов арфы в основных учебных заведениях США на сегодняшний день, а также список основной современной американской методической литературы по арфе.

Структура работы выстроена по хронологическому принципу. Первая глава посвящена процессу становления и описанию европейского генезиса американской арфовой школы. Рассмотрен вопрос распространения арфы в Северной Америке и история её эволюции со второй половины XIX века. Вторая и четвертая главы монографические. Они посвящены жизни и творчеству основоположников арфовой школы США К. Сальседо и М. Гранжани. Объектом изучения в третьей главе становится сравнительная характеристика широко распространённого в США «Метода игры на арфе» Лоуренс – Сальседо и отечественной «Техники игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» Н. Г. Парфёнова.

Степень достоверности и апробация результатов

Достоверность результатов исследования определяется, с одной стороны, опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в российском музыкознании и использованием широкого круга источников, связанных с изучением американского арфового искусства. С другой стороны, достоверность результатов работы подтверждается практическими и аналитическими данными, полученными в процессе исследования американской арфовой школы и творчества её выдающихся представителей К. Сальседо и М. Гранжани.

Диссертация подготовлена на кафедре истории русской музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседании кафедры 24 ноября 2021 года и была рекомендована к защите. Отдельные положения исследования были изложены в докладе «Карлос Сальседо и его “Искусство игры на арфе”» на научно-практической конференции «Искусство игры на арфе. История и современность», которая состоялась в Московской консерватории 23–24 ноября 2017 года. Доклад «Карлос Сальседо: композитор, арфист, теоретик» прочитан в Союзе московских композиторов на 29-м Творческом собрании молодых исследователей «Композитор, исполнитель, исследователь: диалоги поколений» (15 мая 2018 года). Также в рамках арфового форума к 145-летию со дня основания класса арфы и второй научно-практической конференции «Искусство игры на арфе. История и современность» подготовлен доклад «Особенности отечественной и американской арфовых педагогических традиций на примере «Школы» М. А. Рубина и «Метода» К. Сальседо и Л. Лоуренс» (26 ноября 2019 года). Доклад «Предпосылки развития арфового искусства США» представлен в Московской консерватории на третьей научно-практической конференции «Искусство игры на арфе. История и современность» (26 ноября 2021 года).

ГЛАВА 1. Начальный этап формирования американской арфовой школы

В своём фундаментальном исследовании американской музыкальной культуры С. Ю. Сигида справедливо утверждает, что последняя, «как и американская нация в целом – явление исторически молодое»³⁸. Эту же мысль можно с полным основанием отнести и к американскому арфовому искусству. В отечественном музыкознании последовательный интерес к изучению американской музыкальной культуры возник во второй половине XX века. Огромный вклад в этой области принадлежит основоположнику российской музыкальной американистики В. Дж. Конен. Открытие «американского музыкального материка» продолжалось далее усилиями целой группы исследователей, среди которых Л. О. Акопян, А. В. Ивашкин, О. В. Комарницкая, А. Е. Кром, О. Б. Манулкина, С. С. Павлишин, М. В. Переверзева, М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида, А. А. Тимошенко, И. А. Тушинцева, Д. П. Ухов, Т. В. Цареградская, Г. М. Шнеерсон. Однако арфовая американская школа как целостная сложившаяся традиция ранее не становилась объектом отдельного исследования в отечественном музыкознании. Некоторое внимание американской арфовой музыке было уделено в трудах В. Г. Дуловой и Н. Н. Покровской³⁹. Также информацию об отдельных представителях западной, в том числе американской арфовой школы можно найти в публикациях О. А. Амусьевой, А. А. Баранова, Э. А. Москвитиной, С. В. Парамоновой, И. В. Поломаренко, М. А. Фёдоровой, Н. Х. Шамеевой, К. А. Эрдели.

Американская арфовая школа прямым образом зависела от тех исторических процессов, которые происходили в развитии профессиональной музыкальной культуры США. Последняя, как известно, на протяжении долгого времени была

³⁸ Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности: авторефер. дис. ... докт. иск.: 17.00.02. М., 2012. С. 3.

³⁹ Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. 230 с.

Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1994. 352 с.

Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2001. 453 с.

тесно связана с европейской традицией, а также, как утверждает В. Дж. Конен, с индейскими и африканскими музыкальными воздействиями⁴⁰.

В XIX столетии в США активно работают композиторы и музыкальные деятели Э. Ф. Хейнрих, Л. Мейсон, У. Мейсон, Дж. Бристоу, Л. М. Готчок⁴¹. В конце XIX – начале XX веков на музыкальную арену выходят композиторы Э. Мак-Доуэлл, М. Лефлер, Ч. Т. Гриффис, Э. Бич, а также представители Второй бостонской школы – Дж. Пэйн, Д. Бак, Дж. Чадвик, А. Фут, Г. Паркер. Развитию музыкального исполнительства в то время способствует открытие многих музыкальных учебных заведений и создание оркестров. Так, в 1832 году была основана Бостонская академия музыки, а в 1854 году – Нью-Йоркский институт музыки. В 1883 году в Нью-Йорке открывается знаменитый театр «Метрополитен-опера», а несколькими годами ранее начинает работать Нью-Йоркский симфонический оркестр, создаются нотные издательства. В XX веке открытие всё новых кафедр музыки и композиции при разных учебных заведениях способствуют развитию композиторской, исполнительской и музыкально-теоретической деятельности. Постепенно Америка становится привлекательным в материальном плане местом для европейских музыкантов, о чем, в частности, указывает в своём Дневнике С. С. Прокофьев.

В разное время в США жили и работали Л. Ауэр, В. Горовиц, А. Дворжак, С. А. Кусевицкий, Д. Мийо, С. В. Рахманинов, Н. Слонимский, И. Ф. Стравинский, Я. Хейфец, П. Хиндемит, А. Шёнберг и многие другие. Среди прочих с гастролями регулярно приезжали Ф. Крейслер, И. Гофман, С. Прокофьев, И. Падеревский. В результате наплыва европейских музыкантов в США проникли элементы разных национальных музыкальных стилей: неоклассицизм, импрессионизм, итальянский веризм, ощутимо сказывалось и влияние французской «Шестёрки». Многие традиции нашли отражение в творчестве американских композиторов, однако они вдохновлялись не только европейским искусством. В XX веке заметно возрос

⁴⁰ Конен В. Дж. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1965. 524 с.

⁴¹ Луи Моро Готчок (встречается также написание имени Готшалк, *Louis Moreau Gottschalk*).

интерес к традиционной музыке разных коренных народов США, а также к музыке и культуре стран Востока. Также популяризации и развитию музыкальной культуры способствовало появление в конце 1920-х годов звукового кино и радиотрансляций. К середине XX века в США сформировались десятки симфонических оркестров, оперных и танцевальных трупп, стали проводиться различные музыкальные фестивали и конкурсы. Начали свою деятельность различные музыкальные ассоциации и гильдии композиторов. Развитию американской музыки помогала программа Федерального проекта Ф. Рузвельта, созданная в рамках «Нового курса»⁴², которая материально поддерживала музыкальные театры, симфонические оркестры и хоры, в её рамках проводились многочисленные концерты, а также велась исследовательская деятельность, в том числе и в фольклорном направлении.

Перечисленные процессы существенно повлияли на развитие американского арфового искусства.

1.1 Предыстория появления арфы в США. Эволюция инструмента

Для начала необходимо понять, каким был инструмент, доступный в описываемое время. Как известно, арфа – один из древнейших инструментов в мире. За долгие века существования и развития, лиро- и арфообразные инструменты в зависимости от места их бытования претерпевали различные изменения и обретали разные размеры и формы. Диапазон их звучания мог сильно варьироваться. Среди огромного количества прародителей современной арфы, которые подробно освещены в трудах Н. Н. Покровской, мы сконцентрируем внимание лишь на тех разновидностях, которые актуальны для нашей темы и нашли распространение в музыкальной культуре представителей многочисленных национальностей, приезжавших на Североамериканский континент.

⁴² «Новый курс» (*New Deal*) – серия программ, проводившихся в 1933–1939 годах, направленных на преодоление последствий Великой депрессии. *Works Progress Administration* (WPA) – независимое федеральное агенство, созданное Ф. Рузвельтом, способствующее трудоустройству безработных при проведении программ «Нового курса».

Здесь следует назвать прежде всего кельтскую разновидность инструмента. С рождением европейской арфы с колонной – трёхсторонней рамой – арфовое исполнительство получило огромный импульс в развитии и это отразилось в расцвете культуры бардов, которые до IX века н. э. играли на четырёхугольном струнном щипковом инструменте – «круите»⁴³. Как пишет Н. Н. Покровская «Сначала треугольный инструмент называли по-прежнему круитом; потом у него появилось своё имя, возникшее, очевидно, из звукоподражания: телин (*telyn*). Характерным признаком европейской ирландской арфы стала передняя колонна, первоначально служившая ручкой при переносе инструмента <...> Струнодержатель арфы был изогнут наподобие шеи птицы, а колонна была дугообразной»⁴⁴. Изначально число струн на подобных арфах варьировалось от девяти до двенадцати, но уже к XV веку достигло 32-х. Такие крупные ирландские арфы стали называться «клэрзэх» (*clairsaech*). Позднее и арфы телин, и клэрзэх распространились на материке и вполне возможно, что викинги могли завести их на Североамериканский континент, хотя фактических доказательств тому нет. На материке арфа телин стала называться «английской кифарой» (*cithara anglica*). Строй арфы был диатоническим. Чтобы добиться звучания хроматических звуков, ирландцы нажимом пальцев левой руки укорачивали струну. Но уже к XVI веку у ирландцев и валийцев стали появляться арфы сначала с двумя рядами струн, настроенными в унисон для усиления звучания, в диатонической настройке, а позднее арфы с тремя рядами струн, звучащие уже хроматически. Число струн на таких арфах достигало 98, и у каждой струны был свой колок для настройки.

Арфа становилась всё более популярным инструментом на территории Европы, её стали активно использовать сольно. В Испании в середине XVI века происходит общий расцвет культурной жизни, который также затрагивает и арфовое искусство. В 1555 году Хуан Бермудо пишет трактат, посвящённый музыкальным инструментам – «Суждение о музыкальных

⁴³ Круит (*Crotta Encyclica*) небольшой инструмент, высотой до 75 см и диапазоном от трёх до шести струн, на котором играли плектром.

⁴⁴ Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2001. С. 60.

инструментах» (*Declaracion de los Instrumentos Musicales*), одну главу которого посвящает арфе. Он рассматривает две разновидности арфы: диатоническую, которую он считает устаревшей и изжившей себя, и хроматическую – «*Arpa de Una Orden*» – с одним рядом струн. В следующие столетия усилия арфовых мастеров были направлены на усовершенствование механизмов хроматической арфы. И уже в 1690 году появляется новая, крючковая арфа – «*Hakenharpe*», которая считается прародительницей педальной арфы.

Создал её неизвестный тирольский мастер. Механизм был довольно прост: мастер добавил в верхнюю раму крючков, которые зажимали и укорачивали струны, тем самым меняя строй. Поворачивать эти крючки надо было левой рукой, но зато это дало возможность менять высоту струн и делать их на пол тона выше прямо во время игры. Крючки добавлялись поэтапно, сначала к струнам *F* и *C*, позднее ко всем остальным. Несмотря на то, что это позволило играть в большем количестве тональностей, всё же возможности такой арфы были ограничены. В бемольных тональностях можно было играть только делая энгармонические замены, а крючки не давали возможности поменять высотность всех одноименных нот одновременно: один крючок зажимал лишь одну струну. Однако такое преобразование очертило перспективы усовершенствования арфы в будущем.

Позднее вместо крючков стали использовать вилковые крючки (они же известны как «вилочки» или «лопаточки»), которые позволили лучше держать строй, стали более надежными и не позволяли струне сильно отклоняться от первоначального положения, а затем широкое распространение получили металлические леверы – механизм, при поднятии которого также укорачивалась струна. Именно такая арфа дошла до наших дней и до сих пор очень популярна не только в Европе, но и по всему миру. Чаще всего подобную арфу называют просто кельтской, или леверсной. И это первая, одна из самых распространённых в силу своих компактных размеров и относительной доступности, разновидностей арф.

Также считается, что именно крючковая арфа, которая пользовалась огромной популярностью в Европе, и особенно на территории Германии и Австро-Венгрии, стала прародительницей современных народных арф Латинской

Америки. Однако в рамках этого исследования мы не будем рассматривать влияние латиноамериканских арф на развитие арфового искусства США, ведь и по сей день, исполнительству на народных латиноамериканских арфах присущ сугубо этнический характер. Эти инструменты имеют очень колоритное звучание, однако техника исполнительства на них отличается от привычной нам. Основное различие состоит в позиции рук и в том, что на латиноамериканских арфах играют ногтями. Этот приём используют и на обычной арфе, однако он не является основным. Соответственно арфы и арфовое искусство Латинской Америки имеют свой обособленный, аутентичный путь развития, который не влиял на развитие исполнительства на арфе в США, и мы не будем обращаться к нему в данной работе.

Учитывая, что со времен Колумба на Североамериканский континент приходили множество кораблей из стран Европы, вполне вероятно, что они привозили и свои инструменты, и наверняка кельтские арфы были среди них. Однако современная кельтская арфа не получила широкого распространения в качестве оркестрового инструмента, и несмотря на то, что существует огромное количество превосходных исполнителей на кельтской арфе, всё же этот подвид инструмента нам не так интересен в рамках исследования американской арфовой школы. Тем не менее многие арфисты и по сей день начинают своё обучение на кельтских леверсных арфах и позже «переходят» на большие педальные арфы, поэтому необходимо понимать разницу между данными видами.

Итак, рассмотрим предысторию появления педальной арфы – инструмента, с помощью которого арфисты достигли исполнительского мастерства. Когда в 1701 году мастер Г. Муффат придумал приделать к крючковой арфе основание (или ножки), тем самым сделав её выше и тяжелее, арфисты стали играть на ней сидя. Как пишет Н. Н. Покровская: «уже в первой половине XVIII века для неё были написаны пьесы⁴⁵ и концерт Си бемоль мажор Г. Ф. Генделя, сюиты Ми Мажор и ми минор И. С. Баха (последняя предположительно), партия арфы в опере

⁴⁵ Под пьесами видимо имеются в виду Тема с вариациями и Пастораль Г. Ф. Генделя.

Глюка “Орфей и Эвридика”, сонаты и концерты Ф. Э. и И. Х. Бахов...»⁴⁶. На такой арфе часто аккомпанировали пению, для неё создавались небольшие оркестровые партии. В Германии инструмент стал считаться сольным и даже виртуозным.

В целом к XVIII веку стали отчётливо прослеживаться две тенденции развития арфового исполнительства: народное исполнительство (искусство бардов, менестрелей, хугларов и жонглеров, которые играли на примитивных арфах чаще в ансамблях или аккомпанируя пению, и которые не пользовались записанными нотами) и профессиональное исполнительство (часто связанное с придворной службой и авторским творчеством). Арфы профессиональных арфистов стали крупнее и постоянно совершенствовались. Все мастера хотели преодолеть диатоническую природу инструмента и упростить процесс альтерации на крючковой арфе, который отвлекал исполнителя и не давал в полной мере играть левой рукой.

Так в начале XVIII века сразу несколько немецких мастеров (И. Х. Гохбруккер⁴⁷, Хаузен, Земмлер, Фельтер) догадались передать функцию крючков педалям, тем самым задействовав ноги и освободив левую руку для полноценной игры. Именно И. Х. Гохбруккеру приписывается создание первой пяти педальной арфы – «*Harpe organisée*» – в 1720 году. Как пишет И. В. Цингг: «Арфа с педалями простого действия стала “организованным” инструментом. А именно, термин “*harpe organisée*” впервые применили Д. Дидро и Ж. Д’Аламбер в статье об арфе в Энциклопедии (1767)»⁴⁸. Сначала Гохбруккер добавил педали C, D, F, G, A, тем самым сделав доступной игру в шести мажорных и трёх минорных диатонических тональностях. Педали сообщались с крючками с помощью стержневого механизма, проходившего через резонатор, причём при нажатии педали, одинаковые ноты повышались на полтона во всех октавах. Изначально педаль имела только одну зарубку. Но уже вскоре Гохбруккер добавил ещё две педали,

⁴⁶ Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2001. С. 82.

⁴⁷ Также распространённый вариант произношения имени мастера – Хохбруккер (*Jacob Hochbrucker*, 1673–1763).

⁴⁸ Цингг И. В. Арфа с педалями простого действия: история, строение инструмента, особенности звучания // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 3. С. 11–18.

расширив доступный диапазон тоналностей до 13 – такие арфы строились в тоналности *Es dur*.

Арфа завоевала большую популярность, никогда ранее не было для этого инструмента написано такого количества музыки, как сольной, так и ансамблевой. XVIII век стал невероятным расцветом для арфового искусства. Инструмент стал больше, диапазон достиг шести с половиной октав, тембр приобрел невероятную красоту, за счёт укрупнения деревянной резонаторной деки. Особенный подъём арфового исполнительства происходил во Франции и именно в XVIII веке создается Парижская школа игры на арфе, с её интернациональными представителями, жившими в Париже. Это и И. Х. Гохбруккер, Я. К. Крумпхольц, Ж.-Б. Кардон, Ж.-Ж. Кузино, семьи Надерманов и Майеров. С середины XVIII века по 30-е годы XIX века в Париже было издано около 20 арфовых методик, в том числе школы Ф. Надермана⁴⁹ и Н. Бокса⁵⁰. Забегая вперёд, хочется отметить, что именно парижская школа в будущем окажет наибольшее влияние на американскую.

В руках многих мастеров арфа Гохбруккера продолжала эволюционировать: так А. Надерман придумал систему вилок на вращающемся диске (*fourchettes*), а Ж.-Ж. Кузино (по идеи Я. К. Крумпхольца) смог добиться полной хроматизации арфы, сделав инструмент с 14-ю педалями. Однако именно Себастьяну Эрару⁵¹ удалось довести идеи своих коллег до конечного воплощения.

Изобретённая С. Эраром арфа имела систему двойного движения педалей, по сути, он добавил второй ряд pedalных зарубок. Такая арфа получила название «арфа с педалями двойного действия». В 1801 году С. Эрар запатентовал своё изобретение в Англии⁵², а в 1815-м – во Франции, однако только в 1830 году была написана первая методика игры для такой арфы – «Школа» op. 321 Н. Бокса. Медленно, но неумолимо арфа Эрара начала вытеснять оригинальную pedalную

⁴⁹ *Naderman F.-J. École de la harpe: Opp. 91–94. Paris: Richault, ca. 1875. 146 p.*

⁵⁰ *Bochsa R. N. C. Méthode de harpe: Op. 60. Paris: V. Dufaut et Dubois, ca. 1830. 303 p.*

⁵¹ Себастьян Эрар (*Sébastien Érard, 1752–1831*) – французский мастер по изготовлению музыкальных инструментов (немецкого происхождения).

⁵² *Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. Переиздание / Ред. Н. Х. Шамеева М.: Нобель-Пресс, Edinburg, Lennex Corporation, 2013. С. 54.*

арфу Гохбруккера. И несмотря на то, что такие мастера, как например, Дж. Г. Пейп, и Г. Лион продолжали предпринимать попытки создания удобной беспедальной хроматической арфы (путём либо добавления струн, наподобие черных клавиш у фортепиано, либо добавляя по хроматическому звукоряду скрещивающиеся струны) всё же педальная арфа оказалась более перспективной. Именно арфа с педалями двойного действия Эрара стала прототипом всех современных производимых педальных арф. Она получила признание не только в Европе, но и в Америке, по праву став виртуозным сольным и оркестровым инструментом.

На протяжении XIX–XX веков разные компании производили подобные арфы. Наиболее популярными были английские арфы *Morley Harps*, итальянские *Salvi Harps*, немецкие «*Obermeyer Harps* и, конечно, американские *Lyon & Healy Harps*. Сейчас арфы с педалями двойного действия называют просто педальными арфами, также нередко можно услышать название «концертная арфа» – под которым также подразумевается арфа с педалями двойного действия.

Рассмотрим подробнее, какие арфы нами были обнаружены на территории США.

1.2 Первые сохранившиеся арфы

Педальная арфа быстро распространилась за пределами Европы. Благодаря сохранившимся инструментам можно составить представление, какими были ранние арфы, привезённые в США. Многие старинные экземпляры и сейчас можно найти в частных или музейных коллекциях, а также в исторических особняках, открытых для публики.

Один из наиболее ценных в историческом плане инструментов – это французская педальная арфа XVIII века, созданная мастером Ж.-Ж. Кузино, поставившим инструменты для самой Марии-Антуанетты. Арфа украшала музыкальную гостиную дома предпринимателя и коллекционера Джеймса Диринга (*James Deering*) (рис. 1), построенного в 1910-х годах в Вискайе, штат Майями. В 1953 году дом превратился в частный музей и был открыт для публики. Известно, что на инструментах из музыкальной гостиной Диринга

никогда особенно не играли, они служили лишь украшением интерьера и хорошо сохранились.

Не найдя хорошей фотографии этой арфы, автор данной работы обратился к работникам музея, и они любезно предоставили публикуемое ниже фото (рис. 2). Как видим, арфа богато декорирована в стиле рококо. Особенно характерным для инструмента была колонна, увенчанная позолоченной округлой головкой.



Рис. 1. Дж. Сарджент.

Портрет Джеймса Диринга

(*Portrait of James Deering*) (1917 год)



Рис. 2. Арфа в доме Дж. Диринга

(Майями, штат Флорида)

Другая французская педальная арфа XVIII века (рис. 3) находится в особняке банкира и предпринимателя Джеймса Ф. Д. Ланье (*James Franklin Doughty Lanier*) в Мэдисоне, штат Индиана. Ланье переехал в Мэдисон в 1817 году, основав в городе отделения Государственного банка Индианы, а также став одним из крупных инвесторов первой железной дороги Индианы. В 1844 году Ланье завершил строительство своего особняка в неогреческом стиле. Украшением гостиной стала французская арфа, декорированная в стиле рококо и датированная 1790 годом⁵³. Предположительно эта арфа также принадлежит Ж.-Ж. Кузино. С 1925 года особняк приобрел статус музея.

⁵³ *Thomas S. A Look At Lanier Mansion // Extol Magazine. 2017. №vember 2 // Ссылка на электронный ресурс: <https://extolmag.com/a-look-at-lanier-mansion/> (дата обращения: 13.05.2021).*



Рис. 3. Французская педальная арфа в музее-особняке Дж. Ланье (Мэдисон, штат Индиана)



Рис. 4. Арфа в доме Оуэнса-Томаса (Саванна, штат Джорджия)

В доме Оуэнса-Томаса (Саванна, штат Джорджия), построенном в 1819 году и признанном в 1976 году одним из лучших национальных образцов архитектуры английского регентства, сохранилась педальная арфа простого действия 1820 года (рис. 4). Колонна арфы украшена женскими греческими фигурами.

Ещё одну французскую арфу, с колонной, декорированной традиционными головами барашков (вероятно, производства братьев Эрар), можно увидеть в музыкальной гостиной исторического дома-музея Боскобель в Гаррисоне, штат Нью-Йорк. Дом был построен в начале XIX века Стейтом Дайкманом (*States Duskman*), потомком первых голландских поселенцев Нового Амстердама.

В Филадельфии, штат Пенсильвания, в особняке Strawberry Mansion сохранилась арфа 1850 года довольно редкого производства *J. P. Brown & Co., New York*. Колонна арфы выполнена в готическом стиле. К сожалению, удалось найти лишь фотографию общего вида музыкальной гостиной (рис. 5).



Рис. 5. Арфа *J. P. Brown & Co., New York* в интерьере Strawberry Mansion (Филадельфия, штат Пенсильвания)



Рис. 6. Арфа Надермана в интерьере дома С. Пауэла (Филадельфия, штат Пенсильвания)

Также в Филадельфии, штат Пенсильвания, в доме тогдашнего мэра Филадельфии Сэмюэля Пауэла (*Samuel Powel*), построенном в 1765 году, можно увидеть сохранившуюся арфу работы Надермана (рис. 6).

В особняке Маунт Клэр (*Mount Clare*), в городе Балтимор, штат Мэриленд, построенном в 1763 году адвокатом Чарльзом Кэрроллом Барристером (*Charles Carroll Barrister*) – потомком гэльских лордов Эйле в Ирландии, одним из первых сенаторов США, – находится арфа, созданная в 1800 году английским мастером Стампфом (*J. A. Stumpff of Portland Place, London*).

Считается, что одна из первых арф, появившихся в Нью-Йорке, была привезена молодым арфистом немецкого происхождения – Карлом фон Лойзенем⁵⁴, переехавшим в США из Гамбурга. После американской Революции Лойзен работал топографом в Нью-Йорке, и с 1801–1805 годов им были впервые занесены в карты многие улицы города⁵⁵. Его арфа сохранилась и сейчас находится в университете Индианы в Блумингтоне. Это 39-тиструнная арфа с педалями простого действия, с украшенной барашками колонной.

⁵⁴ Карл фон Лойзен (*Carl von Loesen*), называл себя в Америке Чарльзом Лоссом (*Charles Loss*).

⁵⁵ *Rensch R. Harps and Harpists. 2nd edition. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007. P. 184.*

Как можно заметить, музыкальные инструменты и арфы в том числе в основном могли позволить себе исключительно состоятельные семьи, которые заказывали их чаще для украшения интерьера своих дорогих домов, нежели для занятий музыкой. Арфа была одним из элементов, из которых складывался высокий статус их владельцев. Она занимала не менее важное место в убранстве дома, чем картины, мебель и другие элементы роскоши, украшающие интерьер. В этом плане американский «стиль жизни» XVIII–XIX века мало чем отличался от быта богатых и аристократических семейств России. Однако само присутствие инструмента в домах влиятельных особ являлось одним из косвенных стимулов к тому, чтобы «молчавшая деталь интерьера» все же стала использоваться по своему назначению.

1.3 Первые арфовые концерты

Самые ранние, обнаруженные нами, сохранившиеся программы арфовых концертов в США датируются концом 1790-х годов. В своей книге «Арфы и арфисты» американский исследователь Р. Рэнч пишет о том, что зачастую имена выступающих арфистов не указывались, а упоминалось лишь, что некий «джентльмен» или «любитель», или некая «леди» выступит с концертом на арфе. Также очень редко указывалось, какие сочинения будут исполнены. В то время в музыкальных вечерах чаще принимали участие сбежавшие от Французской революции аристократы, а не профессиональные музыканты. Одно из доказательств тому – сохранившаяся и приведённая в книге американского музыковеда Оскара Соннека афиша от 27 февраля 1795 года, в которой некая миссис д'Эмар (*Mrs. D'Herard*), приглашая на свой предстоящий концерт в Балтиморе пишет: «В небольшом концерте для арфы соло будут исполнены некоторые пьесы и самые красивые песни с вариациями <...> ужасные обстоятельства, общие для всех несчастных французов, заставляют меня

рассчитывать на свой талант, который в более счастливые времена служил бы только для украшения моего образования»⁵⁶.

Сохранилась программа другого концерта, состоявшегося 14 июля 1795 года в Балтиморе. В нём приняли участие некий мистер Фогель (*Mr. Vogel*), а также музыканты из «Нового театра Филадельфии». В афише указано, что будет исполнена Соната для арфы – ни имя исполнителя, ни композитора не указаны. Подобные афиши были типичны для того времени (рис. 7⁵⁷).

ACT FIRST.	
Grand Symphony	Haydn
Sonata Piano Forte, with Scotch airs introduced	Mr. Vogel
Grand Arietta de L'Amant Jaloux ¹), by a lady just arrived in town.	
Concerto Violoncello, composed and to be performed by ..	Mr. Demarque
Imprisonment of the rulers of France	Mr. Vogel
Quartetto of Pleyel, by Messrs. Boullay, Daugel, Demarque and an amateur.	
ACT SECOND.	
Grand Symphony	Pleyel
Sonata on the harp, an amateur.	
Grand Ariette de L'Amant Statue ²), by a French lady.	
Concerto of Jarnovic for the violin	Mr. Boullay
Siege of Valenciennes	Mr. Vogel
Full Piece	Haydn

Рис. 7. Программа концерта мистера Фогеля от 14 июля 1795 года

Более точная информация имеется о концерте, состоявшемся в Филадельфии 16 июня 1792 года. В нем, среди прочих, месье Соломон (*Monsieur Salomon*), который раньше преподавал арфу в Париже, исполнил Сонату и Вариации на тему Мальборо Ж.-Б. Крумхольца, а мистер Релейн (*Mister Relein*, возможно *Relain*) Ариетту и новую песню Мальборо (рис. 8⁵⁸).

⁵⁶ *Sonneck O. G. T. Early Concert-Life in America (1731–1800). Sydney, New South Wales: Wentworth Press, 2019. P. 50*

⁵⁷ *Ibid. P. 51.*

⁵⁸ *Ibid. P. 136.*

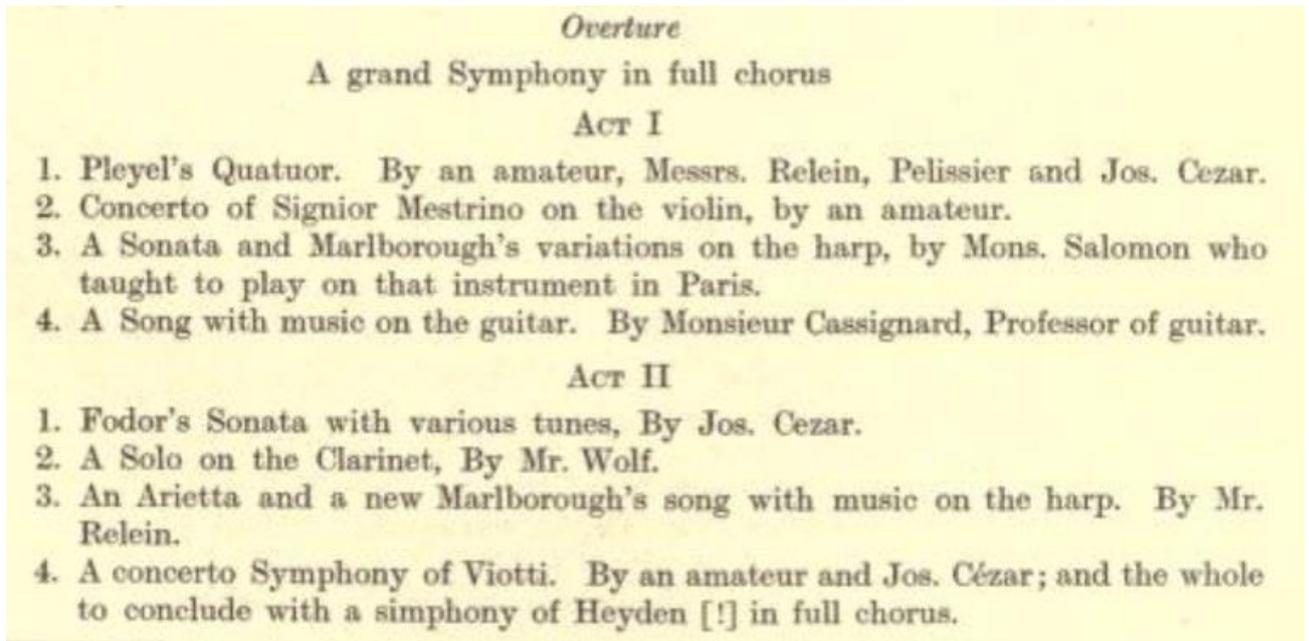


Рис. 8. Программа концерта от 16 июня 1792 года

Позднее, в 1796 году, Релейн дал ряд концертов в рамках деятельности Старой американской компании (*Old American Company*) в Хартфорде (Коннектикут). В программах концерта не были представлены ни имена композиторов, ни названия произведений, только произведения для арфы – соло.

14 и 28 января 1794 году в Нью-Йорке состоялись концерты пианистки, певицы и арфистки мадам Де Сез (*Madame de Seze*). К сожалению, в программке де Сез не были указаны композиторы, и сложно сказать, какие любимые мелодии, песни и соната для арфы были исполнены (рис. 9–11⁵⁹).

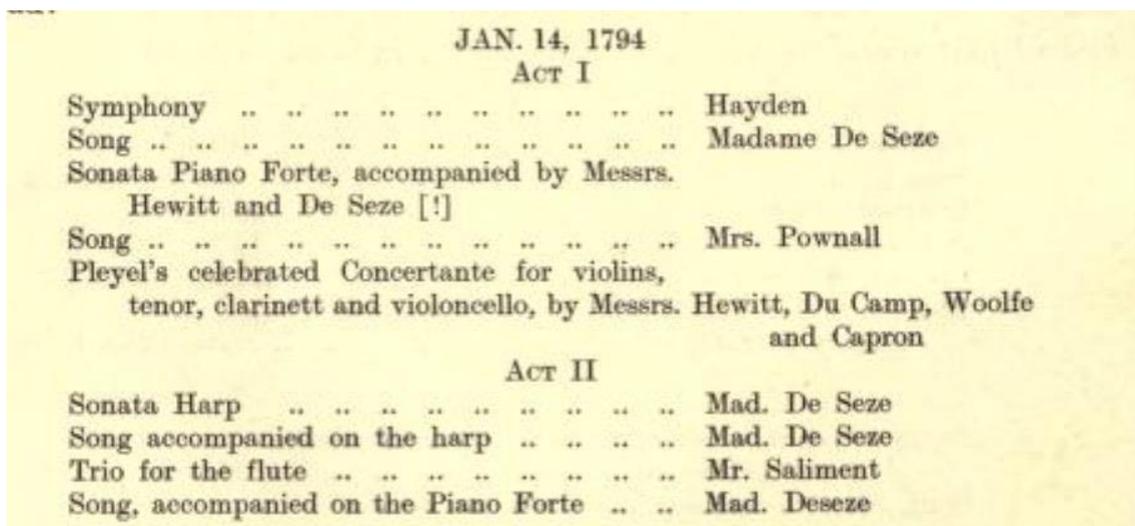


Рис. 9. Программа концерта мадам де Сез от 14 января 1794 года

⁵⁹ *Sonneck O. G. T. Early Concert-Life in America (1731–1800). Sydney, New South Wales: Wentworth Press, 2019. P. 234–235.*

Quartetto Cambini	Messrs. Hewitt, Bergman, Du Camp and Capron
Favorite Airs on the harp	Mad. De Seze
Finale	Rossetti

Рис. 10. Программа концерта мадам де Сез от 14 января 1794 года (продолжение)

JAN. 28, 1794	
ACT I	
Simphony	Haydn
Song, on the Piano Forte, 'Dieu! Ce n'est pas pour moi, etc.'	Mad. De Seze
Concerto on the Piano Forte	Mad. de Seze
Song	Mrs. Pownall
Concertante	Hewitt, Saliment, Capron, etc.
ACT II	
Sonata on the Harp	Mad. De Seze
Song of the opera of Atys ¹), on the harp ..	Mad. De Seze
Quartett of Pleyel, by	Messrs. Hewitt, Bergman, Du Camp and Capron

Рис. 11. Программа концерта мадам де Сез от 28 января 1794 года

Приведём программу ещё одного концерта, который состоялся 18 августа 1815 года в Салеме, штат Массачусетс. Выступал некий синьор Пуччи – арфист и гитарист, вероятно итальянского происхождения, афиша концерта была напечатана в местной газете и сохранилась в книге Генри Брукса, ставшей своего рода справочником концертных программ тех времен. Интересно, что в афише было подчёркнуто, что Пуччи будет играть на педальной арфе (рис. 12–13⁶⁰).

Positively the Last Evening Concert.

SIGNOR PUCCI

HAS the honor to inform the Ladies and Gentlemen of Salem that by particular desire he will give another

CONCERT

THIS EVENING, Friday, August 18,
*On the fashionable and much admired King David's
PEDAL HARP and the SPANISH GUITAR,*
At HAMILTON HALL—To commence at 7 o'clock.

Рис. 12. Афиша концерта синьора Пуччи от 18 августа 1815 года

PART I.
Grand Overture on the Harp.
General Jackson's Grand March.
French Air— <i>a Gavodire Mama.</i>
Polacha, with seven variations.
Waltz, by Stabalt.
Song— <i>The Cruel Maid.</i>
PART II.
(By particular desire) Song— <i>Hope told a flattering tale.</i>
Symphony, by Girowitz.
Italian Air— <i>O Cara Amante</i> , accompanied with the Guitar.
Song— <i>Alosanfan, du! la Patri (Marseilles Hymn).</i>
Several lively pieces.
Copenhagen Grand Waltz.
To conclude with several National Airs.

Рис. 13. Программа концерта синьора Пуччи от 18 августа 1815 года

⁶⁰ Brooks H. M. Olden-time Music: A Compilation from Newspapers and Books. Boston: TickNor and company, 1888. P. 174–175.

2 апреля 1819 года прошёл концерт, примечательный своей программой и составом солистов. П. Льюис (*P. Lewis*) организовал концерт для своих детей – восьми (*P. Lewis Junior*), семи (*James Lewis*) и четырёх лет (*Ann Lewis*). Восьмилетний П. Льюис-младший среди прочего исполнил сонату Бартелемона (*François Hippolyte Barthélemon*) – композитора и скрипача французского происхождения, написавшего школу игры на арфе⁶¹. Видимо по этой школе молодой Льюис и осваивал арфу. В афише указано, что он занимался на ней всего семь недель (рис. 14–15).

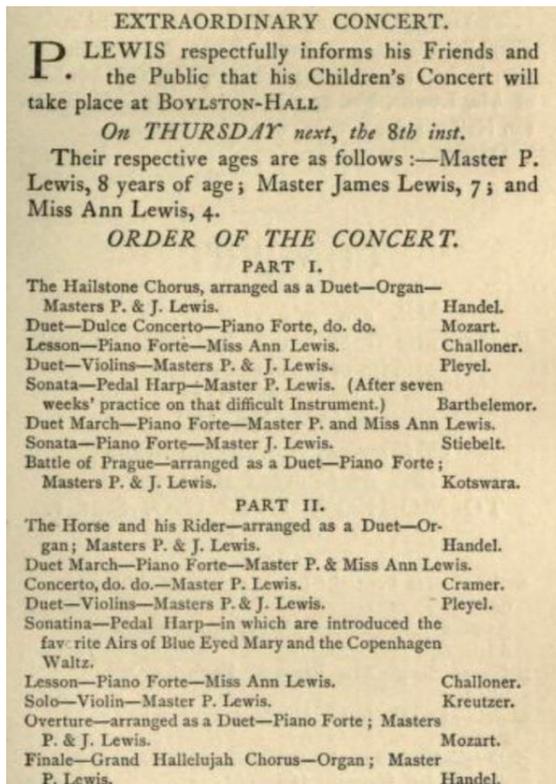


Рис. 14. Программа концерта семьи Льюис от 2 апреля 1819 года

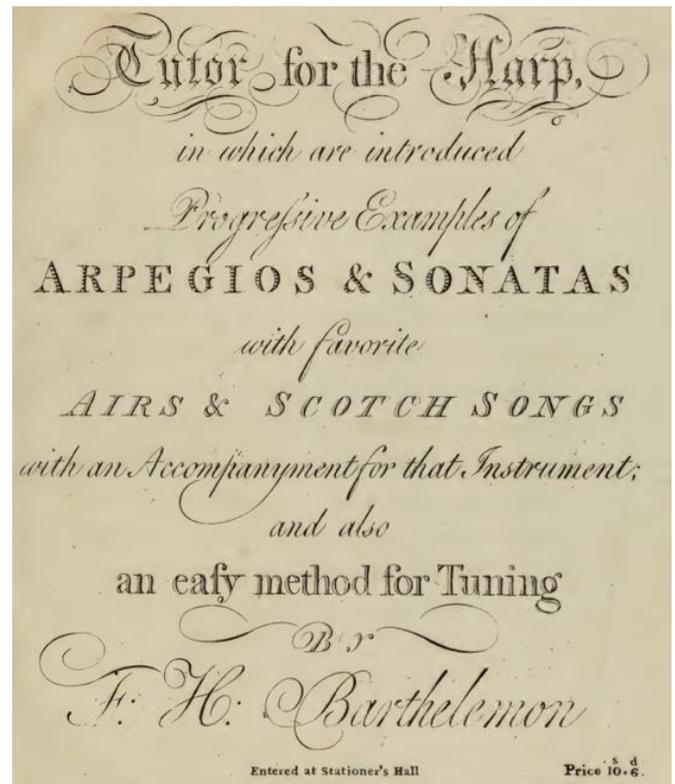


Рис. 15. Обложка Школы игры на арфе Бартелемона (1795)

Как видим, французская арфовая школа стала распространяться в США не только непосредственно с приездом арфистов, профессионалов и любителей, французского происхождения и их концертной деятельностью, но и благодаря появлению печатных европейских методик обучения игре на инструменте, которые эти музыканты привозили с собой. Конечно, концерты эти носили спорадический характер, состав исполнителей был по большей части любительским. Но так,

⁶¹ *Barthélemon F. H. Tutor for the Harp. London: Muzio Clementi and Compy, 1795. 40 p.*

постепенно, европейская арфа все более укоренялась в повседневной жизни американского культурного сообщества.

1.4 Арфы в американской живописи XVIII – начала XX веков

О возрастающем в США интересе к арфе можно также судить по сохранившимся портретам хозяев богатых домов, позирующих со своими инструментами. Одна из самых знаменитых картин с арфой была создана известным портретистом американского происхождения Джоном Синглтоном Копли (*John Singleton Copley, 1738–1815*). В 1803 году он написал портрет представительницы богатейшей семьи Новой Англии – миссис Ричард Крауниншилд Дерби в образе Святой Цецилии (*Mrs. Richard Crowninshield Derby at St. Cecilia*) (рис. 16). На портрете она изображена в платье в стиле ампир, играющей на педальной арфе. Взгляд героини устремлен ввысь, а с капители колоны арфы за ней наблюдают два купидона. Хотя чаще всего святая Цецилия ассоциировалась с органом, заказчице картины хотелось быть изображенной с модным, недавно изобретённым инструментом – педальной арфой.



Рис. 16. Дж. Копли. Портрет миссис Ричард Крауниншилд Дерби в образе Святой Цецилии (*Mrs. Richard Crowninshield Derby at St. Cecilia*) (1803 год)

Другая знаменитая картина с арфой создана в 1818 году американским художником британского происхождения Томасом Салли (*Thomas Sully, 1783–*

1872). Он изобразил Элизу Риджли стоящей у арфы с педалями простого действия французской фирмы «*Sebastian Erard*» (рис. 17). В правой руке Элиза держит настроочный ключ, левой проверяет строй басовых нот. В историческом Обществе Мэриленда сохранился чек на покупку этой арфы, датируемый июнем 1817 года. В чеке указано, что арфа куплена в Лондоне у «Себастьяна Эрара, изобретателя арфы» за 110 фунтов и 14 шиллингов⁶². Колонна арфы украшена традиционной для арф XVIII века деревянной резной капителью. За счёт невысокого пьедестала и небольшой резонаторной деки арфа выглядит довольно хрупко.



Рис. 17. Т. Салли. Портрет Элизы Риджли «Дама с арфой» (*Lady with a Harp. Portrait of Eliza Ridgely*) (1818 год)



Рис. 18. Ч. Б. Кинг. Портрет Луизы Адамс (*Portrait of Luisa Adams*) (1824 год)

В 1824 году американский художник-портретист Чарльз Берд Кинг (*Charles Bird King*, 1785–1862) изобразил за арфой жену шестого президента США Джона Куинси Адамса – Луизу Адамс (рис. 18). В статье, посвящённой Луизе Адамс,

⁶² Rensch R. Harps and Harpists. 2nd edition. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007. P. 185.

Р. Рэнч пишет, что Луиза пела и аккомпанировала себе на арфе или фортепиано и среди её репертуара были произведения Генделя: «Утешайте народ мой» («*Comfort Ye My People*») и «О, если бы у меня была лира Джубала» («*Oh! Had I Jubal's Lyre*»)⁶³. Изображенный Кингом инструмент также является арфой с педалями простого действия, и, судя по типичным головам барашков, украшающим капитель колонны арфы, инструмент может быть датирован началом XIX века.

В 1874 году американский художник английского происхождения Джон Джордж Браун (*John George Brown*, 1831–1913) – мастер жанровой живописи, ни раз обращавшийся к теме музыкантов и детей, написал две картины, изображавших малолетних музыкантов, играющих на арфе и виоле да гамба (рис. 19 и 20). Сложно сказать какой фирмы были изображены арфы в обоих случаях, однако это небольшие беспедальные инструменты. На второй картине видно, что у арфы есть ремень для переноски. Беспедальные арфы были легче, меньше и дешевле педальных арф, что делало их более удобными для игры на улице. Запечатлённая арфа в руках простых детей, а не знатной особы довольно редкий пример в американской живописи.



Рис. 19. Дж. Браун. Уличные музыканты (*Street Musicians*) (1874 год)



Рис. 20. Дж. Браун. Два музыканта (*The Two Musicians*) (1874 год)

⁶³ Rensch-Erbes R. Mrs. John Quincy Adams as Harpist // *The American Harp Journal*. Vol. 10 № 3. Summer 1986 P. 27–35.

Позднее, уже в XX веке очень часто к изображению арфы в своём творчестве прибегала другая американская художница – Маргерит Стубер Пирсон (*Marguerite Stuber Pearson*, 1898–1978). Вероятно, прототипами изображаемых инструментов были арфы фирм *Erard* и *Lyon & Healy*. Примерно с 1920-х по 1940-е ею был создан целый ряд женских портретов, их героини изображались в домашней камерной обстановке, часто за чтением, шитьем или игрой на музыкальных инструментах. Стиль Пирсон часто относят к Бостонской школе, американскому импрессионизму. Приведу лишь некоторые из её работ с изображением арф (рис. 21–30).



Рис. 21. М. Пирсон. Розовое платье (*The Pink Dress*)



Рис. 22. М. Пирсон. Леди у инструмента – музыкальная гостиная (*Lady Playing Instrument – Music Room*)



Рис. 23. М. Пирсон. Дуэт (*Duet*)



Рис. 24. М. Пирсон. Музыкальная гостиная (*The Music Room*)



Рис. 25. М. Пирсон. Гостья (*The Guest*)



Рис. 26. М. Пирсон. Дует (*Duet*)



Рис. 27. М. Пирсон. Молодая женщина в интерьере с арфой (*Young Woman in an Interior With Harp*)



Рис. 28. М. Пирсон. Девушка в голубом за арфой (*Woman in Blue with a Harp*)



Рис. 29. М. Пирсон. Девушка за арфой (*The Girl with the Harp*)



Рис. 30. М. Пирсон. Девушка за арфой (*The Girl with the Harp*)

Собранные нами данные об использовании арфы в американской живописи на протяжении двух веков свидетельствуют о том, что инструмент завоёвывал всё

большую популярность. Игра на арфе уже не являлась привилегией исключительно обеспеченных слоев, арфа становилась средством заработка, всё более распространялась в разных слоях американского общества. Постепенно, с течением времени, формировались все предпосылки для расцвета, который американское арфовое искусство получило в XX столетии. Его подготавливал со второй половины XIX века и известный предприимчивый американский дух. Почувствовав появление устойчивой прибыли, американские компании стали работать над изготовлением собственных инструментов, достигнув здесь впечатляющих высот.

1.5 Производство арф и их влияние на исполнительский процесс

В настоящее время наиболее востребованными в мире являются арфы американского происхождения. Обладание таким инструментом требует значительных материальных ресурсов, американские арфы превосходят по ряду характеристик многих своих европейских конкурентов. Попытаемся изложить историю американского успеха в производстве арф, собрав существующие разрозненные данные.

Менее чем через сто лет после появления первой педальной арфы в Париже подобный инструмент уже можно было найти на американском Среднем Западе. Особенный интерес к музыке рос в поселении близ озера Мичиган, известном как Чикаго.

Wurlitzer

В 1860 году в Чикаго появился представительский офис компании по производству музыкальных инструментов Вурлитцер (*Wurlitzer*), которая несколькими годами ранее была открыта в Цинциннати, штат Огайо немецким иммигрантом Рудольфом Вурлитцером (*Rudolph Wurlitzer*). В начале своей деятельности музыкальная компания производила целый ряд инструментов, в том числе органы и духовые. Помимо этого, на протяжении многих лет она импортировала европейские арфы в Америку. В офисе среди прочих были представлены арфы *Erard*, *Dodd*, *Erat*, *Grosjean*. Но поскольку после продажи

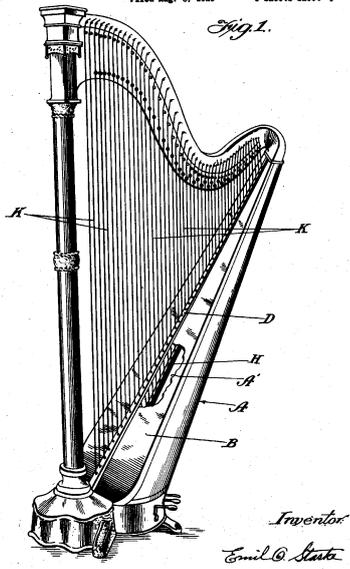
импортные арфы продолжали обслуживаться в магазине, представителям компании стало очевидно, что имеет смысл начать производство собственного инструмента, более подходящего к современным исполнительским нуждам и к особенностям американского климата. Исследователь производства арф в США Марк Палкович в статье, посвящённой деятельности компании *Wurlitzer*, пишет: «Первые арфы, произведённые на собственной фабрике компанией *Wurlitzer*, появились в 1909 году, под руководством Эмиля Старке (*Emil O. Starke*), который двадцать лет работал вместе с Джорджем Дерки (*George B. Durkee*) на фабрике арф *Lyon & Healy* в Чикаго»⁶⁴. Изначально в каталоге компании было представлено три модели арф: «*Style 1, 2, 3*». Конечно, прототипом арф *Wurlitzer* стали европейские арфы, механизм педалей был сделан по образцу арф *Erard* (с использованием фетровой обмотки), однако компания постаралась усовершенствовать механические детали инструментов, наладив их машинное производство и тем самым сделав их съёмными и взаимозаменяемыми, с использованием стандартной резьбы.

Старке сконструировал более надежные и прочные арфы, также его нововведением был переход на буквенные обозначения моделей. Новые арфы *Wurlitzer* были прочнее, чем европейские аналоги, рёбра деки изготавливались из клёна. Арфы имели обозначение *Starke Model* на латунной пластине. Мастер запатентовал некоторые свои нововведения, в том числе вербель и пьедестал арфы. Нам удалось найти этот патент (рис. 31–33)⁶⁵.

⁶⁴ *Palkovic M.* Wurlitzer Harps: from Wurlitzer of Cincinnati. The Name that Means Music to Millions // *American Harp Journal*. Vol. 25 № 3. Summer 2016. P. 30.

⁶⁵ Ссылка на электронный ресурс: <https://patents.google.com/patent/US1817951A/en> (дата обращения: 12.05.2021).

Aug. 11, 1931. E. O. STARKE 1,817,951
HARP
Filed Aug. 5, 1929 5 Sheets-Sheet 1



Aug. 11, 1931. E. O. STARKE 1,817,951
HARP
Filed Aug. 5, 1929 5 Sheets-Sheet 3

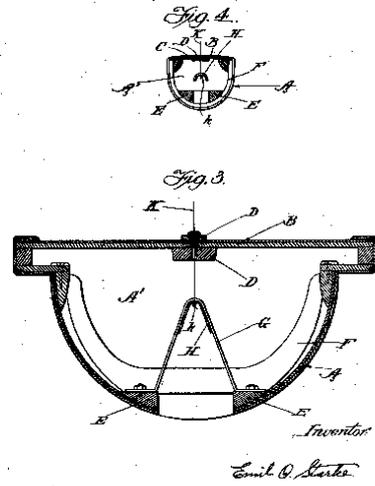


Рис. 31. Патент арфы Э. Старке (1931 год)

Рис. 32. Патент арфы Э. Старке (1931 год)

Aug. 11, 1931. E. O. STARKE 1,817,951
HARP
Filed Aug. 5, 1929 5 Sheets-Sheet 2

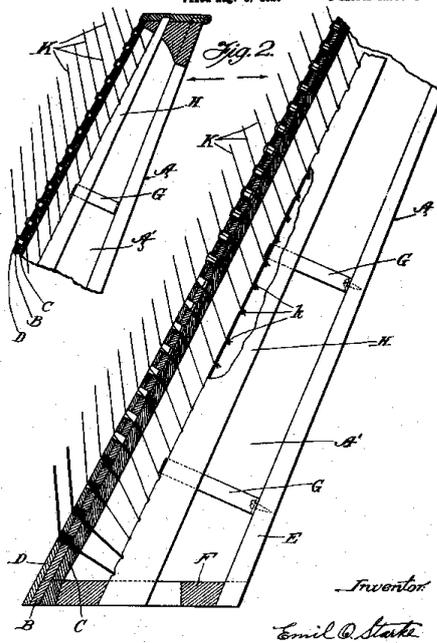


Рис. 33. Патент арфы Э. Старке (1931 год)

В 1924 году Вурлитцер опубликовал полный каталог (рис. 34⁶⁶) моделей арф с благодарностями от известных арфистов. Модели в этом каталоге обозначены, принятыми Старке буквами *A*, *B*, *C*, *D*, *G* или *I*. Двойная буква (например, *AA*) означала, что у арфы была расширенная дека, одна буква означала прямую дека. Наличие готической колонны обозначалось буквой *X*. Об этом пишет в своей статье Реджина Эдервин: «Поскольку готическая колонна обычно использовалась на арфах *D* или *DD*, эти модели обозначались как арфы *DX* или *DDX*. Некоторые редкие модели *C* также имели готическую колонну, что делало их моделями *CX* или *CCX*»⁶⁷. Среди арф *Wurlitzer* представлена одна студенческая модель *I* – она была более компактной, с меньшей мензурой и более простым оформлением – эта наиболее доступная арфа в каталоге предназначалась для начинающих исполнителей.

Интересно, что не сохранилось ни одной арфы с серийным номером меньше 500-го, из чего можно сделать вывод, что именно с этого числа компания начала производить собственные арфы. Такая игра цифрами вполне возможна, чтобы у покупателей не возникло опасений по поводу столь «молодого» производства. В начале 1930-х годов компания *Wurlitzer* переехала в Северную Тонаванду, штат Нью-Йорк, и в 1935 году, в разгар Великой депрессии, прекратила производство арф, хотя продолжила выпускать другие инструменты.

Имя компании *Wurlitzer* для многих американцев и по сей день является культовым. В эпоху немого кино в начале XX века *Wurlitzer* изготовил около 2250 театральных органов, названных «*Mighty Wurlitzers*». До сих пор многие из этих инструментов воспроизводят концертную музыку. В эпоху биг-бэндов 1930–1950-х годов красочные музыкальные автоматы компании с монетоприемниками были настолько популярны в барах и танцевальных залах, что Почтовая служба США удостоила их специальной памятной марки⁶⁸ (рис. 35).

⁶⁶ Ссылка на электронный ресурс: https://www.amazon.com/1924-Wurlitzer-Harp-Catalog/dp/B0050YOOOO#detailBullets_feature_div (дата обращения: 20.05.2021).

⁶⁷ *Ederveen R.* A century of Wurlitzer harps: 1909–2009 // *American Harp Journal*. Vol. 22: № 1. 2009. P. 56.

⁶⁸ *Palkovic M.* Wurlitzer of Cincinnati: The Name That Means Music to Millions. Cheltenham, Gloucestershire: History Press Library Editions, 2015. P. 226.

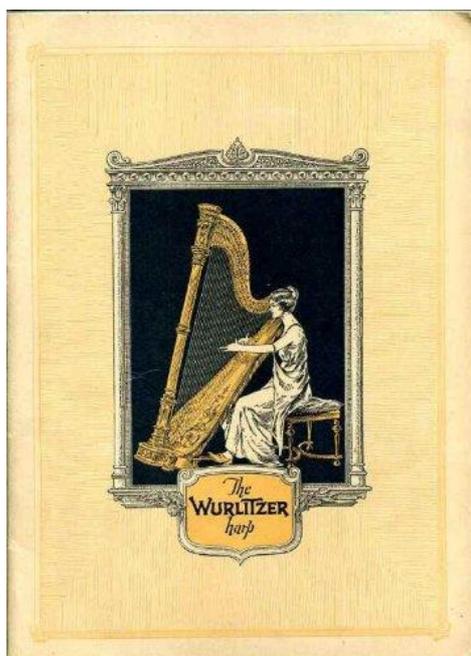


Рис. 34. Обложка каталога арф *Wurlitzer* (1924 год)

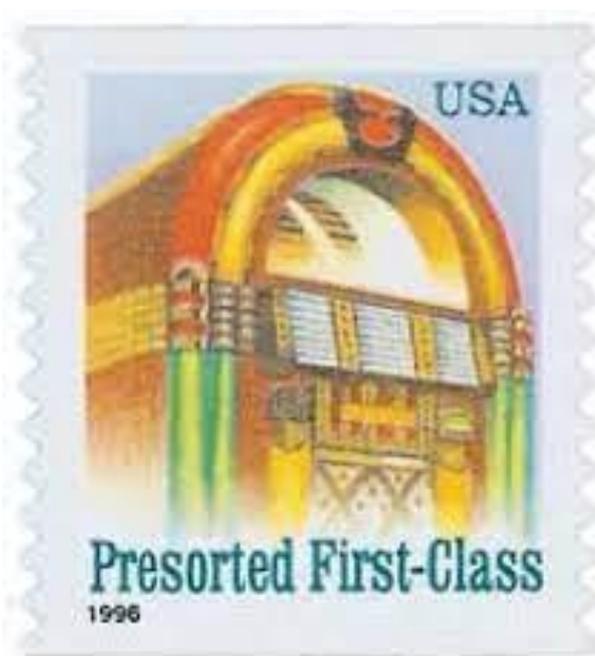


Рис. 35. Почтовая марка *Wurlitzer* (1996 год)

Помимо прочего *Wurlitzer* производил радиоприемники, шарманки, позже электронные пианино и органы, огромное количество музыкальных автоматов. В 1942 году производство органов на фабрике в Северной Тонаванде было прекращено, так как фабрика во время Второй мировой войны была перепрофилирована на изготовление бесконтактных взрывателей для бомб. После войны производство возобновилось, однако с большим упором на радиоприемники, музыкальные автоматы и небольшие электронные органы для частных домов. Хотя компания была продана в 1988 году, имя *Wurlitzer* по-прежнему пользуется большим уважением в США, особенно в Цинциннати, а многие сохранившиеся арфы, изготовленные этой компанией, до сих пор находятся в рабочем состоянии.

Browne u Browne & Buckwell

Другим профессиональным арфовым мастером, приехавшим в США из Великобритании в 1830-х годах, был англичанин Джон Фейс Браун (*John Face Browne*). Не так много информации сохранилось об этом человеке, тем ценнее сведения, приведённые Нэнси Гроус в её книге, посвящённой музыкальным мастерам Нью-Йорка, работавшим в XVIII–XIX веках. Дж. Браун родился в Лондоне в 1815 году, и согласно сведениям, приведённым Н. Гроус, учился

арфовому делу в магазине-мастерской знаменитого Эрара (*Erard*)⁶⁹. Браун предвидел, что арфа будет очень востребована в быстроразвивающихся Штатах, и, видя свободную нишу для развития своего собственного дела, он переехал в Нью-Йорк. В 1844 году Браун начал сотрудничать с другим мастером Дж. Дельво (*J. Delveau*) и на какое-то время компания стала называться *Delveau & Browne*. В своей рекламе мастера указывали, что являются производителями улучшенных арф с педалями двойного действия, с использованием традиционного европейского вилочного механизма («*fourchettes*»).

С 1840 по 1870-е годы Браун продавал арфы под брендом *J. F. Browne & Company*⁷⁰. За время существования компания получила несколько наград за вклад в развитие американского искусства: в 1853 году, в Филадельфии, Общество искусств наградило Брауна медалью Франклина за значительное развитие и совершенствование инструмента. В тот же год арфа выставлялась на Нью-Йоркской международной выставке «Промышленности всех стран» (*Industry of all Nations*).

Автору удалось найти официальный каталог этой выставки от 1853 года (рис. 36 и 37). Интересно, что в категории музыкальных инструментов, помимо большой готической арфы Брауна с педалями двойного действия, были представлены ещё три (!) арфы других менее известных американских мастеров: переносная американская арфа «*P. C. O. Neill*», «на которой можно транспонировать в различных тональностях, а также способная держать строй без дополнительных настроек»⁷¹ концертная арфа с педалями двойного действия «*N. & L. Lewis of New York*» и концертная готическая шестиоктавная арфа с педалями двойного действия Джеймса Хоули (*James Howley*)⁷². Всё это безусловно свидетельствует об огромном спросе и популярности арфы в США в середине XIX века.

⁶⁹ *Groce N. Musical Instrument Makers of New York: A Directory of Eighteenth and Nineteenth Century Urban Craftsmen. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1991. P. 22.*

⁷⁰ *Groce N. Musical Instrument Makers of New York: A Directory of Eighteenth and Nineteenth Century Urban Craftsmen. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1991. P. 22.*

⁷¹ *Official catalogue Industry of all Nations. NY: G. P. Putnam & co., 1853. P. 94*

⁷² *Ibid. P. 94–95.*

OFFICIAL CATALOGUE

OF THE

Association for the
New-York Exhibition

OF THE

INDUSTRY OF ALL NATIONS

1853.

222 Broadway, New York

NEW-YORK:

GEORGE P. PUTNAM & CO., PUBLISHERS, 10 PARK PLACE,

CONTRACTORS TO THE ASSOCIATION, &c., &c.

1853.

Рис. 36. Обложка официального каталога Нью-Йоркской выставки 1853 года
«Промышленности всех стран»

94	MUSICAL INSTRUMENTS.—CLASS 30.	UNITED STATES.—CLASS 30.	95
CLASS 30.			
MUSICAL INSTRUMENTS.			
DIVISION A. COURTS 7, 8, AND 9.			
<p>1 French grand action piano-forte, of 7½ octaves, in double serpentine case of crotch and mottled oak, with carved plinth.—WILLIAM HALL & SON, manu. 233 Broadway, New-York City.</p> <p>2 Seven octave pianoforte, in serpentine case, with carved plinth and Louis Quatorze legs. Seven and a quarter octave semi-grand piano-forte, in rosewood, an entirely new style.—A. H. GALE & CO. manu. 102-106 Third Avenue, New-York City.</p> <p>3 Violins of a new model, with hollow back, of great simplicity of construction and of increased power and sweetness of tone.—WILLIAM S. MOUNT, N. A. inv. pat. & prop. Stonybrook, Long Island.</p> <p>4 Grand gothic double action harp, of 6½ octaves.—JOHN F. BROWN, manu. 235 Broadway, New-York City.</p> <p>5 Musical instruments of German silver and brass, with rotary valves; guitar.—C. A. ZOENISCU & SONS, manu. 179 Mott street, New-York City.</p> <p>6 Violins, tenor, violoncello and double bass, in imitation of Stradivarius, Quarnierius, and Amati. These violins are made of American materials, except the strings. They produce the same quality of tone with the imported instruments, but the French method of preparing the wood by a chemical process is obviated by a new method.—GEORGE GEMUENDER, inv. & manu. 304 Broadway, New-York City.</p> <p>7 Keyed stop violins, a new invention, greatly facilitating the process of playing this instrument.—WILLIAM ROBERTSON, inv. & manu. 181 Broadway, New-York City.</p> <p>8 Pianoforte of carved wood.—HAZELTON & BROTHER, manu. 219 Centre street, New-York City.</p> <p>9 Pianofortes.—BURNETT & Co. manu. 361 Broadway, New-York City.</p> <p>10 American portable harp, capable of transposition into various keys, and of being played upon without tuning.—P. C. O. NEILL, manu. & prop. 180 Hester street, New-York City.</p> <p>11 Fine violin, made by Aug. Glass of Germany.—EDWARD BAACK, imp. 87 Fulton street, New-York City.</p> <p>12 Large church organ on a new principle.—ALBERT GEMUENDER, inv. pat. & manu. Springfield, Massachusetts.</p> <p>13 Pianofortes.—GROVETZIN & Co. manu. 487 Broadway, New-York City.</p> <p>14 Pianofortes.—NUNNS & CLARK, manu. 267 Broadway, New-York City.</p> <p>15 Seven and a quarter octave pianoforte.—LIGHT & NEWTON, manu. 23 Canal street, New-York City.</p> <p>16 Grand double action harp, made by N. & L. Lewis of New-York.—A. J. KENDALL, agent, 62 White street, New-York City.</p> <p>17 Seven octave rosewood pianoforte, with patent repeating action and patent harmonic metallic bridge.—GROSS & HULSKAMP, inv. pat. & manu. 117 River street, Troy, New-York.</p> <p>18 Æolian pianoforte, made by Gilbert.—HORACE WATERS, prop. & agent, 333 Broadway, New-York City.</p> <p>19 Violins, alto, bass, and counter-bass, in imitation of the violins of the 16th century.—MILMONT, manu. 44 Forsyth street, New-York City.</p> <p>20 Pianoforte, with patent Euterpean attachment.—M'DONALD & BROTHER, manu. 291 Bowery, New-York City.</p> <p>21 Melodeons with new patent bellows and other valuable improvements.—WILLIAM P. GARDNER, pat. & manu. State street, New Haven, Connecticut.</p> <p>22 Two upright pianofortes.—GEORGE TRAYTSER, manu. Cincinnati, Ohio.</p>	<p>rosewood seven octave square pianoforte.—JEAN LANKOLA, manu. 18 Harriet street, New-York City.</p> <p>iolin.—JOHN STROUD, manu. 235 Centre street, New-York City.</p> <p>approved parlor melodeon, with two sets of reeds and stops.—O. H. ELDERMAN, Cherry Valley, New York.</p> <p>and seraphine; frondine; octave accordion, and improved banjo.—F. G. MANU, 62 Warren street, Brooklyn, New York.</p> <p>two improved melodeons.—CARHART & NEEDHAM, manu. 75 East Thirteenth New-York City.</p> <p>semi-grand square piano-forte, of seven octaves.—FIRTH, POND & Co. manu. 3 square, New-York City.</p> <p>ianoforte.—HALLETT DAVIS & Co. manu. 409 Washington street, Boston, ussetta.</p> <p>ianofortes.—ALBERT H. LADD & Co. manu. 296 Washington street, Boston, ussetta.</p> <p>quare pianofortes.—GEORGE HUGHES, manu. 365 Washington street, Boston, ussetta.</p> <p>quare, grand, and improved pianofortes.—JOHN B. DUNHAM, manu. 79 East 14th street, New-York City.</p> <p>quare pianoforte, with the dolce campano attachment.—BOARDMAN & GRAY, libany, New-York.</p> <p>proved transposing guitar, and improved banjo.—NAPOLEON W. GOULD, manu. 100 Grand street, New-York City.</p> <p>larioneta, flutes, trumpets, sax-horns, tuba and bugles.—E. P. CHRISTMAN, 63 Broadway, New-York City.</p> <p>ceordeons with improved reeds; banjo with new arrangements for tuning; nine with flush screws.—J. JACOBS, manu. 100 Chatham street, New-York City.</p> <p>urnap's grand Æolian (caveat filed).—L. F. ROBINSON, prop. by assignment, peet street, Hartford, Connecticut.</p> <p>wo pianofortes.—KNABE, GAKBLK, & Co. manu. Baltimore, Maryland.</p> <p>ianoforte.—J. J. WISE & BROTHERS, manu. 31 Hanover street, Baltimore, id.</p> <p>ocuments of clarionets and flutes.—C. H. EISENBRANDT, manu. 78 Baltimore Maryland.</p> <p>rand gothic double action harp of 6½ octaves.—JAMES HAWLEY, manu. 10 William street, New-York City.</p> <p>uitars, accordeons, flutes, fifes, and brass musical instruments.—BRUNO & manu. & imp. 47 Maiden lane, New-York City.</p> <p>ew and improved pianoforte (caveat entered).—ALEXANDER HALL, inv. & loydsville, Belmont County, Ohio.</p> <p>quare pianoforte.—GEORGE YOGT, manu. 60 North Fourth street, Phila-Pennsylvania.</p> <p>quartette of musical instruments—viz. two violins, a tenor, and violin.—JOSEPH NEFF, manu. 44 North Third street, Philadelphia, Pennsylvania.</p> <p>eyed flute of ivory, and clarinet of cocoa wood.—JOHN PFAFF, manu. 8 16th street, Philadelphia, Pennsylvania.</p> <p>rand action square pianoforte.—FREDERICK C. REICHENBACH, manu. 12 South street, Philadelphia, Pennsylvania.</p> <p>anjo and guitar.—WILLIAM BAUCHER, jr. manu. 32 East Baltimore street, re, Maryland.</p> <p>iniature pianoforte, eighteen inches in length.—W. H. BOWDEN, manu. W. 19th street, New-York City.</p> <p>ianoforte with new attachment.—SPENCER B. DRIGGS, inv. Detroit, Mich-</p> <p>elodeon, with two sets of reeds, in richly-carved rosewood case. Geo. A. & Co. manu. Buffalo, New-York; Agents, W. HALL & SON, 239 Broadway, rk City.</p> <p>oelm flutes.—A. G. BADGER, manu. 181 Broadway, New-York City.</p>		

Рис. 37. Из официального каталога Нью-Йоркской выставки 1853 года «Промышленности
всех стран». Раздел «Музыкальные инструменты»

Для сравнения: собственное производство арф в тот же период Российская империя не имела. В Советской России производство инструмента появилось лишь после Великой Отечественной войны, благодаря деятельности конструкторов, бывших студентов музыкального училища имени М. М. Ипполитова-Иванова Алексея Алексеевича Каплюка и Сергея Кузьмича Майкова, при поддержке В. Г. Дуловой. Благодаря успеху разработанной ими экспериментальной модели арфы в 1946 году, было принято решение организовать специальный цех по производству арф на фабрике музыкальных инструментов имени А. В. Луначарского в Ленинграде. И только в 1949 году фабрикой была выпущена первая серия арф.

Возвращаясь к истории американского арфового успеха, заметим, что в 1856 году на Ярмарке Американского института Браун получил золотую медаль за свою арфу в категории «Лучшая арфа с педалями двойного действия». Годом позже мастер был награжден большой серебряной медалью в категории «Превосходный инструмент». Огромный ущерб компании был нанесен Гражданской войной (1861–1865), фирма смогла остаться на плаву только за счёт продаж арф в женские монастырские школы.

В 1871 году Джон Браун умер, оставив свою компанию сыну Эдгару Брауну (*Edgar J. Browne*). Последний начал сотрудничать с мастером Джорджем Баквеллом (*George Buckwell*), и компания стала носить имя *Browne & Buckwell*. Фирма просуществовала до смерти Эдгара Брауна в 1878 году, после чего была полностью присвоена Баквеллом и его наследниками. В 1891 году Баквелл перенёс офис компании на Бродвей, и бизнес вновь стал процветать. В лучшие годы компания производила до 50 арф в год и поставляла их не только солирующим арфистам, но и в симфонические оркестры. Помимо концертных педальных арф Баквелл делал беспедальные ирландские модели. Главным поклонником и популяризатором арф Брауна и Баквелла стал выдающийся арфист – виртуоз Николя Бокса.

Несмотря на то, что в 1920-х годах компания Баквелла практически была вытеснена с рынка другими быстроразвивающимися конкурентами *Lyon & Healy* и

Wurlitzer, и последующей Великой депрессией 1930-х, всё же она просуществовала до смерти Баквелла (в 1946-м), продолжая изготавливать примерно по дюжине арф в год, занимаясь починкой и реставрацией инструментов.

Lyon & Healy

Наконец перейдём к компании *Lyon & Healy*, ставшей поистине знаковой для арфового мира, сделавшей огромный вклад в развитие и поддержание арфового искусства, подарившей исполнителям легендарные модели арф, до сих пор считающиеся одними из лучших в мире.

В 1864 году Патрик Хили (*Patrick Healy*) и Джордж Лайон (*George Washburn Lyon*), основали в Чикаго компанию «Лайон энд Хили» (*Lyon & Healy*). Несколькими годами позднее эта фирма представила среди своего ассортимента фортепиано, а также стала основным импортером педальных арф из Европы в США. При магазине также была основана мастерская, которая продолжала обслуживать инструменты после продажи. Американцам стоило огромных денег посылать инструмент на починку и регулировку в Европу. Мастерская *Lyon & Healy* быстро стала очень востребованной. После двух десятилетий успешной работы предприниматели поняли, что пора создать собственную арфу. Так, потратив два года и 10 000 долларов на эксперименты, в 1889 году они пришли к созданию первой американской педальной арфы *Lyon & Healy (L & H)*. Прототипом арфы *Lyon & Healy*, конечно, послужили европейские педальные арфы. Однако американцы усилили раму, сделав её гораздо прочнее и надежнее. «Более двух тысяч движущихся частей арфы были изготовлены с высокой точностью, дребезжание и заедание стержней педалей были устранены, соединительные звенья внешнего механизма были убраны, и требовательные исполнители могли сами вносить небольшие корректировки в механизм по мере необходимости. Хили мог похвастаться тем, что его арфа может путешествовать по миру, и при этом ни один винтик даже не разболтается»⁷³, – указывает Рэнч. Очень важное изменение в конструкцию арфы внёс управляющий фабрики *L & H* Джордж Б. Дерки. Он

⁷³ *Rensch R. Harps and Harpists. 2nd edition. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007. P. 188.*

использовал конусный шпindel в конструкции педалей, тем самым убрав характерное дребезжание.

Немного позднее *L & H* стали производить арфы не только с прямыми, но и с расширенными деками, что способствовало улучшению тембра и качества звука. В 1890 году была выпущена так называемая 23-я модель арфы *L & H* (*The Style 23 Harp*). Эта модель и на сегодняшний день является одной из самых распространённых и узнаваемых арф в мире. Невероятное мастерство обработки дерева мастерами *Lyon & Healy* можно увидеть в богато украшенной цветочной резьбой капители колонны, основании и ножках, а также в сочетании с узором геральдической лилии в нижней части колонны.

В 1893 году *Lyon & Healy* представили свои арфы на Всемирной Колумбовой выставке (*World's Columbian Exposition*), проходившей в Чикаго. На протяжении шести месяцев арфы *L & H* находились в выставочном павильоне, где ежедневно проходили концерты⁷⁴. 27 миллионов человек успели посетить выставку за шесть месяцев. Одна из арф – с педалями двойного действия и дополнительной восьмой педалью для глушения звука получила главный приз выставки. Жюри оценило, насколько был усовершенствован инструмент, какой красотой и великолепным звуком он обладал. Восьмая педаль вместо того, чтобы задействовать серию регулирующих затворок, открывала и закрывала резонаторные отверстия с помощью единой длинной панели, которая также, как и вся арфа, была щедро украшена эбеновым деревом и сусальным золотом. Арфа имела 45 струн, весила 30,5 килограммов и была около 175 сантиметров в высоту. Низ и капитель колонны были украшены золотыми готическими узорами, арками и листьями. Пьедестал и дека, выполненные из чёрного дерева, были декорированы узорами с цветочными мотивами, вазами, птицами и путти⁷⁵, инкрустированными сусальным золотом.

⁷⁴ Truman B. C. History of the World's Fair. Chicago: Mammoth Publishing Company, 1893. P. 247.

⁷⁵ Путти (итал. *putti*, множественное число от *putto*, буквально – младенец) – изображения маленьких мальчиков, иногда крылатых.



Рис. 38. Арфа *L & H*, получившая главный приз на Всемирной Колумбовой Выставке

К рубежу веков американская компания *Lyon & Healy* стала одним из крупнейших музыкальных домов в мире. В нём можно было приобрести ноты от всех известных издателей, был представлен разнообразный выбор прекрасных фортепиано и органов, редких старинных инструментов и конечно же арф. Производству инструментов был отведен целый этаж склада *L & H*, где работали лучшие мастера по дереву, дизайнеры и конструкторы. Золотая, 23-я модель арфы *L & H* стала самой распространённой арфой в оркестрах по всему миру. В США арфы *L & H* заняли свои места в Нью-Йоркском Филармоническом обществе и в оркестре Вальтера Дамроша, где на тот момент работал арфист Генрих Брайчук (*Heinrich Breitschuck*), в оркестре Теодора Томаса в Чикаго, где работал Эдмунд Шуэкер (*Edmund Schuëcker*), в Бостонском Симфоническом оркестре, где солистом был Генрих Шуэкер (*Heinrich Schuëcker*). В целом, благодаря деятельности компании *L & H* арфа вышла за пределы состоятельных кругов и стала доступнее многим жителям страны.

Забегая вперед, хочется отметить, что компанией *L & H* за последующие годы было воплощено в жизнь много революционных идей. Так, на заре рождения

радиовещания, в апреле 1922 года, *L & H* стала одной из первых чикагских компаний, спонсирующих коммерческое радиовещание. В 1928 году компанией в сотрудничестве с Карлосом Сальседо (о котором речь пойдет далее), была выпущена возможно самая узнаваемая модель арфы в мире – «Арфа Сальседо», выполненная в стилистике *Art déco*. В 1935 году, во время ещё не окончившейся Великой Депрессии *L & H* стали первым в мире розничным продавцом, который продемонстрировал все возможности экономичного и компактного вертикального фортепиано (пианино) – нового инструмента, отвечающим условиям современной реальности, тем самым практически возродив фортепианную промышленность. В 1962 году в ассортименте компании появилась маленькая, беспедальная арфа для начинающих или любителей – модель «*Troubadour*», ставшая наиболее экономичной и доступной моделью арфы на тот момент. В 1970 году *L & H* стали специализироваться только на производстве, продаже и обслуживании арф, а также издательстве арфовых нот, отказавшись от продажи других инструментов.

В 1987 году компания *Lyon & Healy*, испытывавшая к тому моменту трудности в связи со сменой владельцев, вошла в группу компаний итальянского производителя арф Виктора Сальви, при этом Сальви пожелал, чтобы *L & H* продолжили выпускать свои оригинальные инструменты⁷⁶. Так в 2003 году *L & H* снова порадовали арфовый мир выпуском новой леверной электроарфы «*Silhouette*». На сегодняшний день компания *Lyon & Healy* остается одним из главных производителей арф в мире, спонсируя при этом самые престижные арфовые конкурсы и всячески поддерживая талантливых молодых арфистов.

Конечно, не только вышеперечисленные мастерские занимались починкой и продажей арф в США. Помимо довольно крупных компаний, таких как *Browne & Buckwell*, *Wurlitzer* и *Lyon & Healy* были и другие, менее известные мастера и компании: Чарльз Линдеман (*Charles A. Lindeman*), Джеймс Хоули (*James Howley*), «*N. & L. Lewis of New York*», «*P. C. O. Neill*», однако заветной мечтой любого арфиста того времени все же была арфа от компании *Lyon & Healy* или *Wurlitzer*.

⁷⁶ Ссылка на электронный ресурс: <https://www.lyonhealy.com/lyon-healy-harps/harps-maker-company-history/> (дата обращения: 05.05.2021).

1.6 Появление классов арфы в США. Репертуар

С самого начала музыкально-образовательного процесса в стране арфа стала играть немалую роль в культурной жизни. Арфа была своеобразным символом времени, практически каждая уважающая себя семья стремилась дать своим дочерям достойное обучение, включающее в себя игру на музыкальных инструментах, в том числе на столь престижном, каким являлась в общественном сознании арфа. Инструмент считался атрибутом «красивой», аристократической жизни. Для обучения часто привлекались наёмные репетиторы, музыканты, выходцы из Европы.

Известно, что одной из первых настоящих арфовый класс в Америке организовала концертирующая пианистка и органистка София Хьюитт (*Sophia Hewitt Ostinelli*, 1799–1845) – дочь Джеймса Хьюитта, известного в то время композитора, скрипача и нотного издателя английского происхождения. Уже став признанной органисткой, София решила освоить арфу и специально брала уроки в Нью-Йорке у некоего мистера Ферранда⁷⁷. Преподавать она начала в школе-интернате миссис Брентон (*Mrs. Brenton*) в Нью-Йорке. Позднее, обосновавшись в Бостоне, открыла там и в Салеме классы органа, арфы, фортепиано и французского, о чем в апреле 1820 года дала объявление в музыкальном издании «*Euterpiade*»⁷⁸.

Однако прошло почти что сто лет, прежде чем классы арфы стали открываться в профессиональных учебных заведениях: музыкальных школах, институтах и колледжах.

В 1908 году по инициативе пианиста, органиста и арфиста Уильяма Брекенриджа (*William K. Breckenridge*) отделение арфы открылось в Музыкальной консерватории Оберлинского колледжа (*Conservatory of Music of Oberlin College*) в Оберлине, штат Огайо. Позднее, в 1937 году Люси Льюисс (*Lucy Lewiss*) была назначена преподавателем класса арфы в Оберлинской консерватории. Она была приверженцем метода Сальседо и продолжателем традиций французской

⁷⁷ *Wieland H. S. Women Music Educators in the United States: A History*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013. P. 33.

⁷⁸ *Ibid.* P. 33.

исполнительской школы игры на арфе. Одной из выдающихся выпускниц консерватории стала Мэри Кей Уоддингтон (*Mary Kay Waddington*), впоследствии активно продвигавшая метод раннего обучения Судзуки⁷⁹.

В 1924 году Карлос Сальседо (о нём подробнее речь пойдет в следующей главе) основал отделение арфы в Кертисовском институте музыки в Филадельфии (*The Curtis Institute of Music, Philadelphia*). Именно класс Сальседо стал одним из сильнейших в США в XX веке.

В 1925 году Люсиль Джонсон (*Lucile Johnson Bigelow Rosenbloom*), ученица Марсея Турнье, Альфреда Холи (*Alfred Holy, 1866–1948*) (португальского арфиста чешского происхождения) и Карлоса Сальседо, основала кафедру арфы в Истменской школе музыки Рочестерского университета (*University of Rochester's Eastman School of Music*) в Рочестере, штат Нью-Йорк. Став в 1936 году солисткой Питтсбургского симфонического оркестра, Люсиль Джонсон передала пост педагога в Истменской школе Эйлин Мэлоун (*Eileen Malone*) – тогдашней солистке Рочестерского филармонического оркестра. Сама Эйлин Мэлоун в своё время училась у Джонсон, Гранжани и Турнье, тем самым в своей работе с учениками она продолжила передавать традиции французской исполнительской школы.

В разное время выпускниками Истменской школы музыки стали многие выдающиеся арфисты, солисты ведущих оркестров США и лауреаты различных арфовых конкурсов: Дороти Ремсен (*Dorothy Remsen*) – солистка камерного оркестра Лос-Анджелеса, Геил Барбер (*Gail Barber*), Роберт Барлоу (*Robert Barlow*), Эмили Оппенхаймер (*Emily Oppenheimer*) – первая арфистка в симфоническом оркестре Норуолка, штат Коннектикут и в симфоническом оркестре Бриджпорта, штат Коннектикут, Эмили Митчелл (*Emily Mitchell*) – победительница Седьмого Международного арфового конкурса в Израиле (1979 год), Сюзанн Томас (*Suzanne Thomas*) – первая арфа в филармоническом оркестре Буффало, штат

⁷⁹ Метод Судзуки (Сузуки, *Suzuki Method*) – методика музыкального развития детей, созданная в середине XX века японским скрипачом и педагогом Синъити Судзуки (1898–1998). Судзуки считал, что музыка основана на музыкальном языке, состоящем из звуков (нот), так же как речь основана на разговорном языке, состоящем из произносимых букв (фонем); и, следовательно, музыкальному языку ребёнка можно обучить так же, как он обучается своему родному разговорному языку, слушая речь окружающих и пытаясь повторять за ними.

Нью-Йорк, Гретхен Вар Хоузен (*Grethen Van Hoesen*) – солистка Питтсбургского симфонического оркестра, штат Пенсильвания, лауреат Международного арфового конкурса в Израиле.

В 1938 году другой выдающийся арфист – Марсель Гранжани (которому посвящена одна из глава данного исследования) – возглавил отделение арфы в Джулиардской школе музыки в Нью-Йорке (*The Julliard School of Music*). Будучи учеником А. Ренье и А. Хассельмана, арфист в своих педагогических методах также основывался на французской исполнительской традиции.

Особенно активно классы арфы начали открываться после окончания Второй мировой войны. Интерес к инструменту постоянно рос, и к 50-м годам XX века классы арфы можно было найти во многих американских школах, институтах и консерваториях. Нам удалось отыскать статью от 1960 года в журнале «*Instrumentalist*», в которой приведены результаты исследования о наличии классов арфы в американских образовательных учреждениях⁸⁰. Согласно их данным, 62 школы имели одного и более педагогов по арфе. Приведём выдержку из статьи, интересной, помимо приведённого перечня школ тем, что здесь также даны объявления о наборе в класс арфы к некоторым известным педагогам (перевод ниже) (рис. 39).

⁸⁰ College Harp Instruction. *The Instrumentalist* 1960–03: 14/7. The Instrumentalist Publishing Co. P. 6, 94–96.

Directory of— College Harp Instruction

In order to provide some tangible facts regarding the harp in American colleges and universities, a "Directory of Harp Instruction" survey blank was sent to some 300 schools throughout the country. Replies have been received from 186 schools. Of these institutions 62 reported having one or more harp teachers, and 51 of the schools owned a total of 94 harps. Several schools without harp teachers owned one or more harps, and 11 schools having teachers did not own an instrument.

The survey blank asked the following questions:

- (1) Do you have a harp teacher?
- (2) Do you confer degrees with harp as applied major?
- (3) Are harp scholarships available?
- (4) Are one or more school-owned harps available for student use?
- (5) Are beginning harp students accepted for college entrance?
- (6) Is harp also taught at the pre-college level?



Derek Gilna, age 11, of Park Ridge, Illinois, playing the Thompson Irish harp. It has a

With a special "thank you" to the participating schools *The Instrumentalist* presents the following interesting and varied answers received (some blanks did not have all questions answered):

Agri. & Tech. Col. of N.C., Greensboro: Yes, 4, 6; No, 1
Akron (Ohio), U. of: Yes, 1, 2, 3, 4, 5
Ala., U. of, Tuscaloosa: Yes, 4; No, 1
Albion (Mich.) Col.: No, 1
Amarillo (Tex.) Col.: No, 1
Ariz., U. of, Tucson: No, 1
Ark. St. Col., Jonesboro: No, 1
Ark., U. of, Fayetteville: No, 1
Arlington (Tex.) St. Col.: No, 1
Augustana Col., Rock Island, Ill.: No, 1
Augustana Col., Sioux Falls, S.D.: No, 1
Austin Col., Sherman, Tex.: No, 1
Baldwin-Wallace Col., Berea, Ohio: Yes, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Ball St. Teachers Col., Muncie, Ind.: Yes, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Baylor U., Waco, Tex.: Yes, 1, 2, 3, 4, 5; No, 6
Bethany Col., Lindsborg, Kan.: No, 1
Boston Con.: Yes, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Bowling Green (Ohio) St. U.: No, 1
Bradley U., Peoria, Ill.: No, 1
Cadek Con. of U. of Chattanooga: Yes, 1, 2, 4, 5, 6; No, 3
Calvin Col., Grand Rapids, Mich.: No, 1
Capital U., Columbus, Ohio: Yes, 1, 2, 3, 5, 6; No, 4
Catholic U., Wash., D.C.: Yes, 1, 2, 3, 5, 6; No, 4
Central Col., Swinney Con., Fayette, Mo.: No, 1
Central Mich. U., Mt. Pleasant: No, 1
Central Mo. St. Col., Warrensburg: No, 1
Chicago Con.: No, 1
Chicago Mus. Col. of Roosevelt U.: Yes, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Cincinnati (Ohio), U. of: No, 1
Cisco (Tex.) Jr. Col.: No, 1
Coker Col., Hartsville, S.C.: No, 1
Colorado Col., Colorado Springs: No, 1
Colorado St. U., Ft. Collins: No, 1
Colo., U. of, Boulder: Yes, 1, 3, 4, 5; No, 2, 6
Concord St. Col., Athens, W. Va.: No, 1
Converse Col., Spartanburg, S.C.: No, 1
(Please turn to page 94.)

Used Harps
Bought and sold
Lindeman Harp Co.
6224 Peterson Ave.
Chicago 46, Ill.

OBERLIN
Harp Instruction



Susann Hackett McDonald, 24-year old harpist of New York City and of Rock Island, Illinois, won second prize of \$2,000 in the First International Harp Festival and Contest which was held in Jerusalem and Tel Aviv, September 15-29. Thirty-four harpists from 11 countries participated. The first prize, a \$3,500 Princess Louise harp donated by Lyon and Healy, was won by 19-year old Susanna Mildonian of Italy. Another American prize-winner was Lynn Alison Turner of Chicago, who—as youngest contestant—placed seventh.

Julia Louise Herrmann

3608 Rosedale Dallas 5, Texas
Principal Harpist, Dallas Symphony. Instructor, SMU (Dallas) and NTSC (Denton). Harpist and Instructor, Chautauqua, New York.

BALDWIN-WALLACE CONSERVATORY

BEREA, OHIO

courses leading to
B.M.; B.M.E.; A.B.

LAURA ERB
Instructor in
HARP

Harp Instruction Under **EILEEN MALONE**

For information write
Director of Admissions

FASTMAN

Рис. 39. «Обучение игре на арфе в колледжах» – страница из журнала *Instrumentalist* от 1960 года, на которой представлен опросник о наличии классов арфы, инструментов и педагогов в колледжах.

Справа наверху напечатана новость о том, что 24-летняя Сьюзен Макдональд выиграла II премию на I международном арфовом конкурсе в Израиле. Ниже три объявления об уроках арфы: с Джулией Герман – главной арфисткой Далласского симфонического оркестра, с Лаурой Эрб в консерватории Болдуина Уоллеса в Бера, штат Огайо и с Эйлин Мэлоун в Истменской школе музыки в Рочестере, штат Нью-Йорк

Аналогичное исследование 1979–1981 года свидетельствует о росте количества классов арфы в стране – 187 школ на тот момент имели педагогов по арфе в своём коллективе, из которых более 140 школ предлагали возможность получить степень бакалавра по арфе (четырёхлетняя программа), а 14 школ включили дисциплину арфы при получении степеней Доктора искусствознания (*Doctor of Fine Arts*), Доктора музыковедения (*Doctor of Musical Arts*), Доктора философии (*Doctor of Philosophy*) и Доктора музыкальной педагогики (*Doctor of Musical Education*), на которых можно было обучаться только после прохождения однолетней или двухлетней магистерской программы⁸¹ (*Master's Degree*). Для защиты докторской степени требовалось ещё от одного до трёх лет.

Программы обучения включали в себя не только сольное исполнительство на арфе, как классического, так и современного репертуара, но также игру в ансамблях, изучение оркестровых и оперных партий. В основном обучение было платным, но талантливым студентам зачастую предоставлялись стипендии и гранты на обучение. В принципе на сегодняшний день музыкальная система образования по классу арфы практически не изменилась. Большинство учебных заведений предлагают всё те же программы на получение степеней бакалавра (*Bachelor*), магистра (*Master*) и доктора (*Doctor*). Вот полный перечень доступных в разных колледжах, институтах, университетах и консерваториях программ⁸²:

- Bachelor of Music
- Bachelor of Arts
- Bachelor of Musical Arts
- Bachelor of Fine Arts
- Bachelor of Music Education

⁸¹ Rensch R. College Harp Instruction: Questionnaire Results, Part III // The American Harp Journal. Vol. 8. № 1. Summer 1981. P. 45–46

⁸² Ссылка на электронный ресурс: https://harpcolumn.com/collegeharpprograms?category=0&zoom=15&is_mile=1&directory_radius=0&view=list&filter=1&field_colleges_degrees%5B%5D=BM (дата обращения: 28.05.2021).

- Master of Music
- Master of Arts
- Master of Fine Arts
- Master of Music Education
- Doctor of Musical Arts
- PhD
- Artist Diploma or Certificate
- Performance Diploma or Certificate
- Professional Studies Certificate
- Specialist Degree

Созданная в 1924 году Национальная ассоциация музыкальных школ (*The National Association of Schools of Music, NASM*) – организация, которая занимается аккредитацией учреждений, предлагающих образовательные программы по музыке и дисциплинам, связанным с музыкой, – в настоящее время насчитывает около 625 аккредитованных институтов, включая специализированные музыкальные школы, консерватории и университеты, предлагающие музыкальные программы. В большинстве из них сегодня существуют классы арфы.

Что касается репертуара, распространённого на заре зарождения арфового профессионально образования в США, можно сказать, что во многом его формировали и даже создавали сами арфисты-исполнители, как европейские, так и американские, вынужденные справляться с ограниченностью существующего репертуара и с нехваткой печатных изданий. Если сравнить имена выдающихся арфистов XIX – начала XX веков с данными сохранившейся нотной библиотеки американской арфистки Эммы Байкл (*Emma Weast Bichl*), ученицы Э. Шуэкера, можно увидеть, что большая часть репертуара была создана именно арфистами-исполнителями⁸³.

⁸³ Эмма Байкл собирала свою коллекцию нот на рубеже XIX–XX веков, в настоящее время она находится в Университете Иллинойса и входит в коллекцию Рослин Рэнч.

Из методик игры на инструменте наибольшей популярностью в то время пользовались «Школа игры на арфе» И. Г. Бакофена⁸⁴, три методических пособия Н. Бокса⁸⁵, «Методика» Т. Лабарра⁸⁶, «Школа игры на арфе» Ф. Надермана⁸⁷, Сборник гамм для арфы Ч. Обертюра⁸⁸, «Школа игры на арфе с педалями двойного действия» Й. Снауэра⁸⁹, «Школа» Августа Томбо⁹⁰, «Школа игры на арфе» А. Замары⁹¹.

Из этюдов, прелюдий и сборников упражнений наиболее распространены были «Сборник этюдов и упражнений» и «Шесть виртуозных этюдов» Э. Шуэкера⁹², «Этюды» и «Прелюдии» Н. Бокса⁹³ и Ф. Надермана⁹⁴, «Прелюдии» Ч. Обертюра⁹⁵, «Восемь больших этюдов» В. Поссе⁹⁶.

Среди наиболее популярных сольных произведений для арфы можно назвать «Семь Сонатин» Ф. Надермана⁹⁷, «Мазурку Берти», переложение арии «Кто меня останавливает» («Chi mi Frena») из оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур»,

Нижеперечисленные ноты и теоретические издания по арфе можно в том числе найти в этой коллекции.

⁸⁴ *Bacofen J. C.* Harfenschule, Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1807. 72 p.

⁸⁵ *Bochsa R. N. C.* Méthode de Harpe, Op. 60. Paris: Henry Lemoine & Co, 1860. 303 p.

Bochsa R. N. C. New and Improved Method of Instruction for the Harp. London: Chapell & Company. 1819. 56 p.

Bochsa R. N. C. The First Six Weeks for the Harp. London: Goulding & D'Almaine. 1840. 40 p.

⁸⁶ *Labarre T.* Méthode complète pour la Harpe. Paris: Alphonse Leduc, 1880. 75 p.

⁸⁷ *Naderman F. J.* École de la Harpe. Paris: Costallat & Cie, 1898. 131 p.

⁸⁸ *Oberthür Ch.* The Major and Minor Scales for Harp. London, Schott & Company, ca. 1870. 9 p.

⁸⁹ *Snoer J.* Praktische Harfen-Schule Für Doppel Pedal Harp. Leipzig: Robert Forberg, 1896. 51 p.

⁹⁰ *Tombo A.* Schule der Technik des Harfenspiels, Leipzig: 3 parts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca. 1900. 62 p.

⁹¹ *Zamara A.* Harfen-schule: 4 parts. Leipzig: Aug. Cranz, ca. 1910, 148 p.

⁹² *Schuecker E.* Etüden-Schule des Harfenspielers: Op. 18. 3 parts. Leipzig: Carl Merseberger, ca. 1910. 133 p.

Schuecker E. Sechs Virtuosen-Etuden: Op. 36. Bayreuth: Carl Geissel junior, 1905. 32 p.

⁹³ *Bochsa N.* 25 Etudes. 2 books. Paris, Lemoine et Fils. 1859. 142 p.

Bochsa N. 15 Preludi e 15 Lezioni per Arpa. Milan: G. Ricordi, 1824. 15 p.

⁹⁴ *Naderman F.-J.*, Etüden und Präludien für Harfe / Revised by Edmund Schuecker. 3 parts. Leipzig: Carl Merseburger, 1891. 129 p.

⁹⁵ *Oberthür Ch.* 24 Preludes. New York: Carl Fisher, 1900. 28 p.

⁹⁶ *Posse W.* Acht Grosse Etüden. Leipzig: Zimmermann, ca. 1890. 90 p.

⁹⁷ *Naderman F.-J.*, Sieben progressive Sonatinen für Harfe, Op. 92. Paris: Richault, ca. 1868. 46 p.

«Песню» и другие произведения Дж. Чешира⁹⁸, «Фантазию с вариациями на темы Бетховена» Ч. Обертюра⁹⁹, «Танец фей» Э. Пэриш-Алварса¹⁰⁰, «Вариации на тему “Je suis encore dans mon printemps”» Л. Шпора¹⁰¹, «Эхо водопада» Дж. Томаса¹⁰², «Мазурку» Г. Вердаля¹⁰³, «Хорватский марш» А. Замары¹⁰⁴. Как видим, все перечисленные школы, методики и репертуар имеют европейское происхождение. Они заимствованы из Европы. В описываемом процессе мы не наблюдаем пока ни одной школы, выросшей на американской земле.

Важный вклад в развитие арфового репертуара на рубеже XIX–XX веков внёс арфист-виртуоз Эдмунд Шуэкер, работавший в Чикагском симфоническом оркестре (основан в 1891 году) под управлением его основателя – Теодора Томаса (1835–1905). Томас первым ввёл арфу в симфонический оркестр в Америке (в основанный им же в 1861 году симфонический оркестр Нью-Йорка) и был пионером в популяризации европейской музыки в США. В рамках концертов Чикагского оркестра Шуэкер исполнял в разные годы «Фантазию» (*Fantasia di Bravura*), «Мазурку» (*Mazurka Brillante*) и пьесу «У фонтана» своего сочинения, «Адажио» из Концерта для арфы *e moll* op. 182 К. Райнеке, «Прощание» (*Les Adieux*) Ф. Гodefруа, «Фантазию» К. Сен-Санса, «Характерную фантазию» (*Fantasia Caractéristique*) Э. Пэриш-Алварса.

В 1903–1904 годах арфистом Чикагского симфонического оркестра работал Энрико Трамонти (*Enrico Tramonti*). За время его работы репертуар пополнился следующими произведениями: Трамонти исполнил «Мечты» op. 82 Пэриш-

⁹⁸ *Cheshire J.* Bertie's Mazurka. Cramer's Album of Harp Music. London: J. B. Cramer & Company, 1900. 5 p.

Cheshire J. Chi Mi Frena. Cramer's Album of Harp Music. London: J. B. Cramer & Company, 1900. 7 p.

Cheshire J. Chanson Originale. Cramer's Album of Harp Music. London: J. B. Cramer & Company, 1900. 7 p.

⁹⁹ *Oberthür Ch.* Fantaisie et Variations brillantes pour la Harpe sur un air de Beethoven (Valse du désir): Op. 5. Milan: Jean Ricordi, ca. 1870. 21 p.

¹⁰⁰ *Parish-Alvars E.* La Danse des Fées, Op. 76. Paris: G. Ricordi, 1900. 16 p.

¹⁰¹ *Spohr L.* Variations pour la Harpe sur l'air: Je suis encore dans mon printemps: Op. 36. Leipzig: Zimmermann, 1913. 10 p.

¹⁰² *Thomas J.* Echoes of a Waterfall. London Leonard Gould & Boltler, ca. 1922. 12 p.

¹⁰³ *Verdalle G.* Mazurka. Bayreuth: Carl Giessel junior, 1903, 7 p.

¹⁰⁴ *Zamara A.* Marche des Croates d'Après un Chant National par Blumenthal. Paris: G. Ricordi & Cie, ca. 1900. 7 p.

Алварса, «Концерт» Моцарта для арфы и флейты *C dur*, «Хорал и Вариации» op. 74 Ш.-М. Видора, и, наконец, «Танцы» L. 103 К. Дебюсси и «Интродукцию и Аллегро» М. Равеля.

Нельзя сказать, что арфовый репертуар в эпоху зарождения арфового профессионального искусства США был обширен, однако это уже не только вариации на популярные темы и арии из опер. Постепенно стали появляться довольно виртуозные произведения для арфы. Арфа стала чаще звучать в оркестре. Значительную роль в расширении арфового репертуара уже в XX веке сыграли К. Сальседо и М. Гранжани.

Мы попытались по крупницам, разрозненным фактам, отрывочным сведениям, сопутствующей информации собрать и реконструировать картину последовательного становления и развития американской арфовой школы. Подводя здесь некоторые итоги, можно утверждать, что арфовая культура, зародившаяся во второй половине XVIII века в США и активно развивавшаяся в XIX столетии, во всех своих базовых принципах основывалась на педагогических и исполнительских традициях Западной Европы. Арфисты иммигранты привозили с собой свои инструменты, печатные ноты, методики и школы игры. Однако почва молодой быстроразвивающейся культуры оказалась исключительно благоприятной для совершенствования, в том числе и арфового искусства. Благодаря открытым в Америке фабричным производствам педальных арф инструмент, всегда считавшийся атрибутом аристократических домов, стал доступен большому числу желающих на нём обучаться. Появившийся спрос на арфу незамедлительно привёл к растущим предложениям в сфере образования, и у американцев появилась возможность учиться, не только постигая сведения, полученные на частных уроках, но и в музыкальных образовательных учреждениях, в которых с каждым годом открывались всё новые классы арфы. Уровень исполнительского арфового мастерства год от года рос, исполнительские программы постепенно усложнялись. Активное внедрение арф в оркестры США обеспечило рабочими местами дипломированных арфистов. Если в XIX веке американская арфовая школа ещё не обрела своего национального статуса, в связи

с отсутствием выдающихся исполнителей американского происхождения, то в XX столетии она уже вышла на мировую арену.

Американская школа в настоящее время является одной из сильнейших в мире. Деятельность двух её выдающихся представителей – Карлоса Сальседо и Марселя Гранжани – сыграла в данном процессе исключительную роль.

ГЛАВА 2. К. Сальседо: творческая и педагогическая деятельность

В предисловии к монографии М. Биттер, посвящённой К. Сальседо, Саул Дэвис Златковский – американский арфист, композитор и педагог, основатель арфового музыкального фестиваля в Филадельфии – пишет о Сальседо: «Можно рассматривать творчество Сальседо как вершину, как результат коллективного опыта нескольких поколений арфистов. Каждое из них систематично работало над усовершенствованием конструкции арфы, техники исполнения, и литературы для этого удивительного инструмента. Нет сомнения, что Сальседо был гением. Многогранная личность – его талант расцветал в любом деле, за которое он брался: удивительный арфист, композитор, педагог, а также пианист, дирижер, вокальный педагог, и даже фотограф, организатор, писатель, редактор и продюсер. Он был дальновидным, прогрессивным и творческим человеком не только в мире арфы, но и во всей своей культурной деятельности... Все, кто его знал, считали, что он обладал невероятным магнетизмом, всегда был для окружающих источником вдохновения и мотивации»¹⁰⁵. Трудно не согласиться с этим утверждением.

Не будет преувеличением заметить, что имя выдающегося арфиста XX века Карлоса Сальседо известно каждому современному арфисту. Сальседо в настоящее время – это своего рода символ, воплощение композиторского, исполнительского, педагогического и просветительского, огромного по своим масштабам жизненного труда, который артист посвятил всемирной общественной популяризации инструмента. Практический вклад, который он внёс в музыкальное, в частности, арфовое искусство, неоценим. Трудно представить современный арфовый репертуар без его произведений и транскрипций. Многим арфистам хорошо известны Вариации на тему в старинном стиле (1911), Пять поэтических этюдов (1921), написанных специально для методического пособия «Исследование современной арфы», Соната для арфы и фортепиано (1922), Концерт для арфы и семи духовых инструментов (1925), «Сцинтилляция» (*Scintillation*) (1936),

¹⁰⁵ *Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp.* Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 9.

Концертная фантазия на испанские темы А. Лара «Гранада» (1954) и многие другие его произведения.

В каждом из них мастер решает свою оригинальную художественную и техническую задачу. Так «Вариации на тему в старинном стиле» (*Variations sur un Thème Dans le Style Ancien*¹⁰⁶) начинающиеся с незамысловатой, жизнеутверждающей темы, по мере развития демонстрируют разнообразные колористические возможности инструмента: обилие флажолетов, трелей, глissандо, разных фактур изложения делают это произведение поистине виртуозным. В Пяти этюдах: «Полёт» (*Flight*), «Мираж» (*Mirage*), «Беспокойство» (*Inquietude*), «Идиллическая поэма» (*Idyllic Poem*), «Единство» (*Communion*), которые вошли в пособие «Исследование современной арфы»¹⁰⁷ Сальседо проиллюстрировал различные техники исполнения на арфе: первый этюд посвящен гаммам, в нём много ярких и красивых гармоний, отсылающих слушателя к эпохе импрессионизма. В принципе все этюды написаны в импрессионистической манере. Второй посвящен технике исполнения арпеджио, третий – трелям, четвертый – технике исполнения двойных нот, а пятый – аккордам, арпеджированным и обычным. Во всех пьесах встречается много энгармонизмов и флажолетов, ноты изобилуют необычными авторскими пометками, условными обозначениями, педали проставлены везде, пальцы – там, где они не очевидны. Одночастная соната для арфы и фортепиано¹⁰⁸ – так же, как и этюды, написана в излюбленной Сальседо импрессионистической манере. На примере этого сочинения становится очевидно, что Сальседо был не только виртуозным арфистом, но и блестящим пианистом. Партия фортепиано, ошеломляющая по своей выразительности, некоторые её эпизоды отдалённо напоминают слушателю «Танцы» Дебюсси для арфы и струнного оркестра. Соната поражает новаторским отношением к возможностям арфы. В партитуре есть фрагменты, где арфист играет на «препарированном» инструменте, вставляя

¹⁰⁶ *Salzedo C. Variations sur un thème dans le style ancien, Trois Morceaux. No.3. Paris: Alphonse Leduc, 1914. 24 p.*

¹⁰⁷ *Salzedo C. Modern Study of the Harp. New-York: G. Schirmer, Inc., 1921. 54 p.*

¹⁰⁸ *Salzedo C. Sonata for Harp and Piano. New York: G. Schirmer, Inc., 1925. 37 p.*

бумажку или вешая скрепки на определённые струны. Также ярким приёмом воспринимается игра на струнах ногтями у деки¹⁰⁹. Как новаторское произведение воспринимается и Концерт для арфы и семи духовых инструментов¹¹⁰. Концерт звучит недостаточно часто, хотя его музыка полна выдающихся достоинств. Сочинение опровергает традицию, его стиль непохож на то, что создавалось для арфы ранее. Концерт трехчастный, первая часть – *Allegro vivo*, вторая – *Nocturne*, третья – четыре танца: *Menuet, Farandole, Pavane, Gaillarde*. Можно сказать, что Сальседо создал авангардное произведение, полное диссонансов, энгармонизмов, ломаных гармоний, очень яркое по своей колористике. Необычный состав – арфа и семь духовых инструментов, невероятно органично сочетаются: духовые не заглушают арфу, постоянные переключки разных тембров составляют своеобразный разговор, часто мелодия передаётся от одного инструмента другому. Сальседо написал целое музыкальное колористическое полотно, возможно впервые представив арфу в таком необычном «разговорном» амплуа. В третьей части концерта отчётливо слышится пятидольный метр, который так любил Сальседо. Ритм этот характерен для баскской музыки, которую Сальседо впитал в себя ещё в детстве, от своей няни. Впоследствии композитор пронёс привязанность к пятидольным ритмам через всё своё творчество, неоднократно используя их в своих произведениях¹¹¹.

Также ярка и звучащая около девяти минут концертная пьеса для арфы соло «Сцинтилляция»¹¹². Сочинение изобилует ритмическими находками, диссонантными гармониями, насыщенными энгармонизмами, педальным глиссандо. По характеру пьеса, как и предыдущие опусы, тяготеет к импрессионизму. Центральный раздел написан в технике сплошных глиссандо, гармония меняется только за счёт педалей, это своеобразное светлое, оптимистичное пятно среди сумрачных, диссонантных гармонических «пятен».

¹⁰⁹ Соната длится приблизительно тринадцать минут.

¹¹⁰ *Salzedo C. Concerto for Harp and Seven Wind Instruments. New York: Lyra. 1926. 47 p.*

¹¹¹ К слову, в названии монографии Мариетты Битгер «Пентакль: История Карлоса Сальседо и арфы» как раз отражена одна из черт композиторского подчёрка – его частое обращение к пятидольным ритмам.

¹¹² *Salzedo C. Scintillation. Philadelphia: Elkan-Vogel Co., 1937. 36 p*

Добавим к сказанному Концертную фантазию на испанские темы А. Лара «Гранада»¹¹³, пользующуюся у арфистов большой популярностью.

В 1931 году мексиканский композитор Агустин Лара написал для известного тенора того времени Педро Варгаса песню, посвящённую испанскому городу Гранада. Песня стала невероятно популярной, а её мелодия впоследствии стала считаться классической. Существует множество переложений этой песни для разных инструментов, в 1954 году Карлос Сальседо сделал переложение для арфы. Получилась яркая концертная пьеса, которая вошла в программы многих арфовых конкурсов. Сальседо в своём переложении использовал различные приёмы игры, в том числе арпеджио, глиссандо и игру у деки.

Перечисленные сочинения имеют мировую известность. Но кроме них, что мы, собственно, знаем об авторе? Отечественная исследовательская мысль специально не задавалась данным вопросом. В то же время западный арфовый мир не только имеет полноценное представление о разнообразном творчестве великого арфиста, но и хорошо знаком с его творческой биографией, с этапами становления его профессионального пути, с многочисленными, поистине интернациональными корнями, питающими искусство замечательного музыканта. В России же до настоящего времени отсутствуют работы, посвящённые творческому становлению музыканта, этапам его художественной деятельности, многообразию его вклада в мировое арфовое искусство. Одна из наших задач заключается в попытке восполнить этот пробел.

Безусловно, для лучшего понимания творчества любого художника необходимо проследить те факторы, которые повлияли на его личностное и профессиональное становление. Экскурс в прошлое, понимание истории семьи, места, где человек провел своё детство, его круга общения, работы – поможет понять, что повлияло на самоопределение артиста. Этому посвящен первый параграф настоящей работы.

¹¹³ *Salzedo C. Concert Fantasy on Lara's Granada. New York: Lyra Music Company. 1998. 8 p.*

2.1 Начало профессионального пути

Испанская фамилия Сальседо (иногда переводимая как Сальцедо) была широко известна на юге Франции. Его семья проживала в Байонне (Франция), недалеко от баскской деревушки Сибур, в месте, где родился М. Равель. Когда Карлос появился на свет, его родители находились в гостях у друзей в Аркашоне. За два месяца до предполагаемой даты рождения произошло непредвиденное: будущая мама Сальседо Анна Сильва упала с лестницы, падение спровоцировало преждевременные роды, и так появился на свет Карлос Сальседо. Его отец, Гастон был певцом и работал в *Grand Opéra* в Париже, однако после болезни, давшей жесточайшие осложнения на горло, он не смог профессионально петь и был вынужден обратиться к педагогической деятельности. По воспоминаниям его учеников, он стал прекрасным педагогом. Анна Сильва состояла в должности придворной пианистки в Биарицце у её Величества Марии Кристины, матери Альфонса XIII. Именно в Биарицце, где королевская семья проводила летние месяцы, Карлос в трёхлетнем возрасте начал играть на пианино, и Королева гордо называла его «мой маленький Моцарт»¹¹⁴.

Когда Карлосу было пять лет, его мать ушла из жизни, с тех пор важнейшее место в его судьбе заняла няня Марта (*Marthe Bideberripé*), по национальности настоящая баска. Общение с ней оставило свой след в творческом лексиконе будущего музыканта. Сальседо через всю жизнь пронёс любовь к пятидольным ритмам, характерным для музыки басков. Например, пятидольные размеры, составляющие известную сложность для арфиста, встречаются в пяти прелюдиях Сальседо, написанных для арфы соло в 1917 году¹¹⁵, а также в третьей части Концерта для арфы и семи духовых инструментов. После смерти матери семья переехала в Бордо, где Карлос начал обучение в музыкальной школе. Заметив незаурядный талант мальчика, директор посоветовал отцу обратить внимание на его дальнейшее профессиональное образование. В результате семья переехала в

¹¹⁴ *Bitter M.* Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 30.

¹¹⁵ *Salzedo C.* 5 Preludes for harp alone. New York: Composers' Music Corp. 1924. 20 p.

Париж, где в возрасте девяти лет мальчик поступил в Парижскую консерваторию в класс сольфеджио Эмиля Шварца (*Emile Schwartz*), а в 11 лет был принят в подготовительный класс к пианисту Эмилю Декомбу (*Emile Descombes*). Отец решил, что, помимо фортепиано, Карлос должен освоить ещё какой-нибудь инструмент. Старший брат Марсель уже играл на скрипке, для духовых инструментов Карлос оказался слабоват здоровьем, и потому выбор пал на арфу. Так как в консерватории не был представлен в учебном плане этап начального образования на инструменте, учительницу нашли по объявлению: ею стала Маргерит Ашар (*Marguerite Achard*), впоследствии один из известных арфовых педагогов. Спустя несколько месяцев Ашар, поощрявшая быстрые успехи ученика, привела его к Альфонсу Хассельману. Знаменитый профессор без раздумий согласился взять в свой класс подающего надежды мальчика. Уже через год Сальседо приняли в консерваторию по классу арфы. Он сделал большие успехи в учебе. За всю историю Парижской консерватории он стал единственным, кто смог выиграть в выпускном состязании первые премии сразу по двум инструментам: арфе и фортепиано, причём конкурсные прослушивания проходили в один день.

Играть в оркестре Сальседо начал ещё студентом консерватории. Он был вторым арфистом в концертах Ламурё (*Orchestre Lamoureux*) и выступал на замене в залах Олимпии (*L'Olympia*) и Фоли-Бержер (*Folies Bergère*). Сальседо не боялся браться за любую работу, и в 16-летнем возрасте после окончания консерватории начал работать в Новом казино в Биаррице и в составе оркестра, и в качестве солирующего пианиста и арфиста. Проработав сезон в Биаррице, Сальседо отправился на гастроли с оркестром Э. Колонна¹¹⁶. По возвращению с гастролей Колонн пригласил Сальседо выступать на его концертах в роли не только солирующего пианиста, но и арфиста. Это была большая честь для 16-летнего музыканта.

¹¹⁶ Оркестр Колонна (*Orchestre Colonne*) – французский симфонический оркестр, основанный в 1873 году в Париже дирижёром Эдуардом Колонном (1838–1910). В основном оркестр исполнял современную музыку, произведения М. Равеля, Г. Форе, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Р. Вагнера, Г. Малера, П. И. Чайковского и многих других.

Сальседо не только играл, но и сочинял, он писал музыку с самого раннего детства. Так в возрасте пяти лет он создал пьесу «Москит» («*Moustique/Mosquito*») по прозвищу, которое ему дал отец. Этот маленький танец-полька был напечатан, но впоследствии ноты оказались утеряны, хотя Сальседо запомнил тему и включил её позже в «Сюиту из восьми танцев» для арфы, написанную в 1943 году (нотный пример 1)

Нотный пример 1:

The image shows a musical score for harp (Нагр) in 2/4 time. The piece is titled 'Mosquito' (Moustique/Mosquito). The score is written for the right and left hands. The right hand plays a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic markings are 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). The score is in a key signature of one flat (B-flat).

Юный музыкант уже тогда понял, что ему не хватает профессиональных знаний. Он решил, что ему следует обучиться искусству контрапункта и фуги. Когда Сальседо пришел к директору Парижской консерватории, знаменитому композитору Г. Форе, тот спросил, может ли Сальседо написать по памяти любую фугу И. С. Баха. Форе посадил его в соседний кабинет, и юноша написал фугу по памяти без единой ошибки. Форе был потрясен. Его вердикт значил: для человека знакомого с конструкцией фуги, не составит никакого труда написать свою собственную. Единственное что он посоветовал – это пойти в класс к С. Руссо¹¹⁷. Но Сальседо учился у него недолго, он нашёл его слишком чёрствым и консервативным. Учитель и ученик не сошлись темпераментом и характерами.

В то время семья Сальседо вместе с няней Мартой проживала на Монмартре¹¹⁸. Отец Карлоса давал частные уроки по вокалу, он был ассистентом в

¹¹⁷ Самуэль Руссо (*Samuel Rousseau*) – французский композитор, пианист и органист. В 1905 году получил престижную Римскую премию. Многие годы преподавал гармонию в Парижской Консерватории. Автор опер «Король Артур» (*Le Roi Arthur*) (1903), «Тарас Бульба» (*Tarass Boulba*) (1919), «Хулла» (*La Hulla*) (1920), «Керкеб» (*Kerkeb*) (1931).

¹¹⁸ По адресу: улица Мартир (*rue des Martyrs*), 56.

Парижской консерватории, а также выполнял обязанности хормейстера в ближайшей церкви. В 1903 году у отца случился инсульт, и его обязанности отошли сыну. Конечно, работа хормейстером стала для 18-летнего Сальседо новым делом, но она также помогла ему получить зрелость и независимость, в том числе и в музыкальном плане. Так, например, он начал свою работу с того, что изменил тональности гимнов, которые исполнялись хором мальчиков, повысив партии на квинту вверх. Он считал, что привычный вариант исполнения не подходил высоким детским голосам. Сальседо не боялся никаких нововведений, чего не скажешь о пастве, которая была в полном замешательстве.

Сальседо часто выступал на частных музыкальных вечерах. На одном из них мадам Изабель Чинон (*Isabelle Chinon*), хорошо известная в светских кругах Монте-Карло, заинтересовалась творчеством Сальседо и попросила его организовать небольшой оркестр молодых музыкантов-виртуозов. Юноша, недолго думая, пригласил пятнадцать студентов, обладателей первых премий Парижской консерватории. Среди них был Жорж Лоран¹¹⁹, который впоследствии стал первым флейтистом в Бостонском симфоническом оркестре. В январе 1906 года музыканты отправилась в Монте-Карло, где отыграли свой первый четырёхмесячный сезон, в котором они давали по два концерта в день. Сальседо делал аранжировки симфонических программ для пятнадцати человек. Расписание было примерно таким: вторники посвящались скрипичным соло, среды – арфовым. А по четвергам (в выходной) оркестранты пересекали итальянскую границу и играли в казино Сан-Ремо. Таким образом, импровизированный оркестр провёл четыре сезона в Монте-Карло.

1909 год стал переломным в жизни Сальседо. Дирижер *Metropolitan Opera* в Нью-Йорке Альфред Херц¹²⁰ услышал игру Сальседо на арфе и фортепиано в Париже и был так очарован, что порекомендовал его А. Тосканини, который только

¹¹⁹ Жорж Лоран (*Georges Laurent*, 1886–1964) – французский флейтист, выпускник Парижской консерватории, после переезда в США работал в Бостонской симфоническом оркестре и преподавал в консерватории Новой Англии.

¹²⁰ Альфред Херц (*Alfred Hertz*, 1872–1942) – немецкий дирижёр, значительную часть жизни проработавший в США, впервые дирижировал оркестром *Metropolitan Opera* в 1906 году. Пятнадцать лет проработал в симфоническом оркестре Сан-Франциско.

приступил к руководству оркестром в *Metropolitan Opera*. Сальседо принял решение отправиться в Нью-Йорк, чтобы начать работать в оркестре великого дирижера.

2.2 Американский период

Оперный репертуар в то время не был знаком Сальседо, и он с головой погрузился в разучивание партий, параллельно стал давать частные уроки игры на арфе. До начала Первой мировой войны Сальседо каждую весну возвращался в Париж, где встречался со своими друзьями. В свой первый приезд Сальседо решил показать написанную им в Нью-Йорке концертную пьесу для тромбона и фортепиано директору консерватории Г. Форе в надежде, что сочинение могли бы выбрать в качестве выпускной экзаменационной композиции для тромбонистов. После внимательного ознакомления с сочинением Форе сказал: «Молодой человек, если бы современные молодые композиторы могли сочинять что-то в таком роде, у нас появилась бы надежда, что музыка сможет выбраться из застоя, в котором она находится в последнее время...»¹²¹. Издательский дом *Evette et Schaeffer* принял к изданию сочинение Сальседо. Тем же летом 1910 года Сальседо написал Балладу для арфы соло – десятиминутную яркую концертную пьесу. В этом раннем сочинении для арфы Сальседо уже в полной мере показал колористические способности инструмента: виртуозные пассажи, придающие звучанию яркое оптимистическое начало, сложные скольжения параллельными секстами, обилие трелей, энгармонизмов и флажолетов в таинственно-лирической середине, кульминация на глиссандо и ход ломаными арпеджио, а затем яркая, патетическая кода с глиссандо и аккордами на *fortissimo* (нотный пример 2).

¹²¹ Цит.: по *Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp*. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 43.

Нотный пример 2:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with a tempo marking of 'Largo (56 = ♩)' and a dynamic marking of 'ff'. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf', 'Rall.', 'pp', and 'pp Leggiero e presto.'. The second system starts with 'Suoni naturali.' and 'Molto mf arpeggiato.', followed by 'tr. Rapido.', 'A. mant.', 'Morendo.', and 'Molto vivo e deciso.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and '(Mib)'. There are also some numerical markings like '3 2 1' and '2 4 2 3 4 2 3 4'.

Про свою работу в *Metropolitan Opera* Сальседо позже говорил, что это был самый ценный музыкальный опыт в его жизни. Много лет спустя, уже после ухода из жизни Тосканини, Сальседо написал следующее письмо в редакцию газеты *The New York Times*: «Мне повезло быть первым арфистом в оркестре Тосканини в *Metropolitan Opera* на протяжении четырёх сезонов с 1909 по 1913 годы, и я хотел бы выразить свою личную благодарность великому человеку. Часто маэстро называли тираном. Это правда, что он всегда требовал по максимуму от своих оркестрантов, и когда они не шли навстречу, он взрывался! Но на протяжении моей четырёхлетней работы с Тосканини я всегда видел в нём справедливого и доброго человека, всегда благодарного тем, кто работал с ним на пределе своих возможностей»¹²².

Немногие осознают, что Сальседо был одним из самых выдающихся пианистов Франции начала XX века. Он дал много сольных концертов в Европе, играя поочередно на двух инструментах (арфе и фортепиано). В каком бы оркестре не работал Сальседо, его всегда задействовали не только как арфиста, но и как пианиста. Но в определённый момент Сальседо понял, что растрчивает слишком много энергии, что ему просто не хватает времени на растущую потребность писать музыку.

¹²² Цит.: по *Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp*. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 45.

Сальседо решает бросить фортепиано. Конечно, это не означало, что он никогда больше не садился за инструмент, он по-прежнему оставался прекрасным аккомпаниатором. Однажды нью-йоркский критик Питс Санборн (*Pitts Sanborn*) написал отзыв о концерте, в котором Сальседо переворачивал страницы пианисту. В этом отзыве он отметил, что было бы куда лучше, если бы пианист поменялся местами с Сальседо. Правда, тем пианистом оказался М. Равель, который в 1927 году посетил США.

В 1914 году Сальседо женился на Виоле Грэм (*Viola Gramm*), девушке немецкого происхождения из образованной аристократической семьи, с которой он познакомился на музыкальном вечере в Нью-Йорке. В свой медовый месяц молодожёны отправились в Европу, и первой остановкой стал Лондон. Надо отметить, что в том же 1914 году Сальседо вместе с двумя друзьями флейтистом Жоржем Барером (*George Barrère*) и виолончелистом Полем Кефером (*Paul Kéfer*) основали трио Лютеция (*Trio de la Lutèce*). Ансамбль дал множество концертов в Лондоне в самых аристократических кругах. Согласно информации из архива библиотеки Калифорнийского университета Санты Барбары, в репертуаре трио были «Песня без слов» П. И. Чайковского, «Серенада» Ш. Видора, «Серенада» К. Сен-Санса, «Ave Maria» Ш. Гуно и Ф. Шуберта, «Весенняя песнь» Ф. Мендельсона, «Менуэт» Л. Бетховена (из II части Сонаты для фортепиано № 20, G-dur, op. 49), «Серенада» Ш. Гуно и многие другие сочинения. Однако вскоре началась Первая мировая война, и Сальседо был призван во французскую армию.

Музыкант не был «военным» человеком. Его определили в армию в качестве повара. В его отряде, или «банде», как любил он говорить, было много музыкантов и деятелей искусств: например, композитор и пианист Флоран Шмитт (*Florent Schmitt*), тенор Шарль Дальморе (*Charles Dalmore's*), Анри Казадезюс (*Henri Casadesus*) – альтист. Под руководством Сальседо они организовали театр, чтобы устраивать концерты и ставить пьесы. Сальседо однажды попросил Шмитта сочинить что-то для одного из концертов, однако вследствие нехватки медных и духовых инструментов тот стал отказываться, и тогда Сальседо попросил написать вокальное произведение для тенора Ш. Дальморе и хора (с хором они уже

выступали в госпиталях). Так появилась «Песня войны» (*Chant de Guerre*), которая обрела большую популярность. Сам Сальседо в это же время написал четыре хора в форме старинной сонаты для трех голосов на текст Шарля Орлеанского (1391–1465). В 1918 году произведение было исполнено в Карнеги-холл (*Carnegie Hall*). Однако вскоре Сальседо заболел двусторонним воспалением лёгких, и был отправлен в отставку. Как только музыкант выздоровел настолько, чтобы вынести путешествие, семья решила вернуться в Америку.

Одна из важнейших страниц биографии Сальседо связана с островом Орр, неподалеку от Портленда, штат Мэн. К этому времени относится знакомство Сальседо с В. Нижинским и музыкой А. Н. Скрябина. Поразительный факт, ещё при жизни Скрябина Сальседо уже популяризировал его творчество, сам играл его произведения и знакомил с ними своих друзей музыкантов. Сальседо мечтал организовать тур для четырёх танцоров в сопровождении специального оркестра с четырьмя арфами. Он планировал осуществить переложения некоторых произведений Скрябина для такого состава с участием Нижинского. К сожалению, этим мечтам не суждено было сбыться. Нижинский уехал в очередной гастрольный тур, и начавшаяся было дружба – оборвалась. Тем не менее Нижинский вдохновил Сальседо на создание принципов жестикуляции при игре на арфе. Арфист всегда обращал внимание на важность движений и пластичности рук при игре, он мог утрировать движение отыгрывания рук для создания нужного эстетического эффекта. Часто при завершении фразы, особенно на *forte*, арфист отыгрывал руками не «к себе», а вверх – по направлению к колковой раме. Нижинский однажды заметил, что руки Сальседо объясняют музыку ещё до того, как он начинает играть¹²³.

2.3 Арфовая школа Сальседо и его музыкальные коллективы

В течение всей жизни вокруг музыканта всегда собирался круг его художественных единомышленников, он обладал удивительным качеством

¹²³ *Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 212.*

спланировать людей, привлекая их внимание совместным движением к цели, которая всегда обладала привлекательностью и ясным путем её достижения. Так Сальседо организовал свою первую ежегодную летнюю арфовую школу в Сил-Харборе (*Seal Harbor*), штат Мэн. Его класс рос с каждым годом. Студенты жили в небольших комнатах коттеджа, где едва помещались кровать, арфа, стул и комод. Они могли заниматься целыми днями, музицировать под чутким руководством мэтра, устраивать концерты, костюмированные представления, а также проводить время на море, играть в теннис, кататься на лошадях и многое другое.

Рядом с коттеджем Сальседо была небольшая церковь, в которой стоял старый расстроенный орган, находившийся в плачевном состоянии. Сальседо часто просили поиграть на нем, и однажды музыкант решил обратиться к своему соседу – Джону Рокфеллеру-младшему с просьбой подарить церкви новый орган. Рокфеллер ответил, что, если Сальседо и прихожанам удастся собрать половину суммы – он добавит оставшуюся часть. Сальседо с двумя помощниками меньше, чем за две недели собрали более половины суммы – 300 долларов, Рокфеллер добавил остаток, сказав при этом Сальседо, что тот может в любой момент получить работу на одном из его предприятий. Спустя несколько недель орган *Estep* был установлен в церкви. На концерте, посвящённом новому органу, присутствовали практически все жители городка.

В 1918 году Сальседо организовал ещё один камерный ансамбль (помимо *Trio de Lutèce*) – арфовый ансамбль Сальседо (*Salzedo Harp Ensemble*), состоящий из шести арф. Для него Сальседо отобрал шесть самых талантливых своих учениц. На протяжении сезонов они гастролировали по всем Штатам. Выступали не только как солисты, но и в качестве аккомпаниаторов таким известным вокалистам, как Марсие Ван Дрессер¹²⁴ (*Marcia Van Dresser*), Грете Торпади¹²⁵ (*Greta Torpadie*),

¹²⁴ Марсия Ван Дрессер (*Marcia Van Dresser*) (1877–1937) – американская оперная певица (сопрано) и актриса. Дрессер выступала в Нью-Йоркской труппе Метрополитен-оперы, гастролировала по всей Европе, в 1915 году присоединилась к Чикагской опере.

¹²⁵ Грета Торпади (*Greta Torpadie Bratt*) (1890–1982) – американская певица, лирическое сопрано.

Повле Фрайш¹²⁶ (*Povla Frijsh*). В 1919 году американский изобретатель Ли де Форест (*Lee De Forest*), стоявший у истоков создания звукового кино и радио, пригласил Сальседо с его ансамблем на съемки, он хотел поэкспериментировать с различными музыкальными инструментами. Это было первое появление арфы в кинематографе.

В 1932 году Сальседо со своим другом Жоржем Барером (*Georges Barrère*) реорганизовали Trio de Lutèce, заменив П. Кефера, который занял преподавательскую должность в Истменской школе музыки (*Eastman School of Music*) в Рочестере, Х. Бриттом (*Horace Britt*). Новый состав стал известен под названием *B-S-B* (Барер – Сальседо – Бритт). Музыканты объездили всю страну, а также Канаду. В Мексике выступали с симфоническим оркестром, причём дирижировали оркестром по очереди, пока другой солист *B-S-B* исполнял свой концерт: Бритт дирижировал Концертом В. А. Моцарта для арфы и флейты, Барер – Виолончельным концертом К. Сен-Санса, а Сальседо – Флейтовым концертом Ж.-М. Леклера.

Американский композитор нидерландского происхождения Б. Вагенар¹²⁷ (*Bernard Wagenaar*) восхищался арфовым мастерством Сальседо и хотел написать концерт для арфы с оркестром. Сальседо предложил ему вместо этого сочинить тройной концерт для *B-S-B*, в котором бы в партии арфы были продемонстрированы разнообразные современные арфовые приёмы, внедрённые Сальседо. Вагенар с радостью согласился и даже попросил Барера, Бритта и Сальседо сочинить каждого по каденции. Сальседо написал каденцию для первой части, Бритт – для 2-й – каватины, а Барер – для финала. Мировая премьера тройного концерта Вагенара состоялась 18 и 19 марта 1938 года. 22 марта концерт был исполнен в Карнеги-Холл на Весеннем фестивале международного общества

¹²⁶ Повла Фрайш (*Povla Frijsh*) (1881–1960) – оперная певица (сопрано) датского происхождения. Выступала в Парижской опере и Королевском датском театре. Была пионером современной классической музыки, исполняла произведения В. Томсона, Ф. Пуленка, Р. Кларк и С. Барбера.

¹²⁷ Бернард Вагенар (*Bernard Wagenaar*) (1894–1971) – скрипач, композитор и дирижёр. После переезда в США более 40 лет преподавал композицию в Джулиардской школе Музыки. Автор скрипичного концерта, четырех симфоний, трех струнных квартетов, концерта для флейты, арфы и виолончели с оркестром, и многих других камерных и вокальных произведений.

современной музыки. Оркестром *National Broadcasting Company (N. B. C.)* дирижировал сам Вагенар.

Трио *B-S-B* распалось в 1939 году. В 1940-м Сальседо решил создать новый камерный коллектив – Концертный ансамбль Сальседо, куда вошли две арфы, флейта и виолончель. В репертуар он включил многое из того, что играло его *Trio de Lutèce* и *B-S-B* (произведения Ш. Гуно, П. И. Чайковского, К. Сен-Санса, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Л. Бетховена), а также новые транскрипции. Ансамбль на протяжении 17 сезонов успешно гастролировал по США, Канаде, выступал на Кубе и Бермудских островах.

В 1927 году, после тринадцати лет совместной жизни, первый брак Сальседо с Виолой Грэм распался. Примерно год спустя Сальседо женился на своей ученице Люсиль Лоуренс (*Lucile Lawrence*). Люсиль сыграла немаловажную роль в появлении одной из теоретических работ Сальседо – «Метода игры на арфе» (*Method for the Harp*)¹²⁸. История создания её такова. Летом 1927 года издательство Ширмера (*G. Schirmer, Inc.*) попросило Сальседо написать метод – школу игры на арфе. Сальседо отказался, так как работа над пособием отняла бы время, которое он хотел посвятить ученикам и композиции. Лоуренс не одобрила это решение. Однажды она пришла на урок и принесла с собой написанный ею черновик пособия. Было решено писать работу вместе. К тому времени Лоуренс стала известной арфисткой, и её имя могло послужить дополнительной рекламой для учебника. В течение года работа была окончена и издана.

Лоуренс подсказала идею, что следует найти новое место для летней арфовой школы. Многие музыканты из института Кертиса (*Curtis Institute*) проводили летний период в Кэмдене, штат Мэн. Было решено переместить летнюю школу туда. Лоуренс всеми силами пыталась популяризировать инструмент, она была не меньшим энтузиастом арфового творчества, чем сам Сальседо. Наверное, именно арфа и сблизила Сальседо и Лоуренс. Карьера Люсиль была интересной и успешной. В 1932 году она стала первой арфисткой в Симфоническом оркестре Радио-сити (*Radio City Music Hall*). Лоуренс вела активную преподавательскую

¹²⁸ *Lawrence L., Salzedo C. Method for the Harp. New York: G. Schirmer, Inc., 1929. 72p.*

деятельность, работала в Музыкальном колледже в Мэне, в Бостонском университете, в Манхэттанской школе музыки. Среди её учеников известные американские арфисты Синтия Отис (*Cynthia Otis*), Беатрис Шредер (*Beatrice Schroeder*), Мария Мьюрибас (*Maria Muribus*). Все они являются продолжателями арфовой школы Сальседо. Лоуренс сделала довольно большой вклад в пополнение методической арфовой литературы. Помимо написанного ей в соавторстве с Сальседо «Метода игры арфе» и «Искусства модуляции» (*The art of Modulating*) она написала два важных пособия для начинающих арфистов: «Путь к арфе» (*The pathfinder to the Harp*)¹²⁹, в соавторстве с Сальседо, и «Азы игры на арфе» (*The ABC of Harp Playing*)¹³⁰. В качестве музыкальной иллюстрации к пособию «Путь к арфе» Лоуренс сочинила 20 музыкальных тем, на основе которых Сальседо создал небольшие пьесы.

Лоуренс много выступала и в качестве солистки, она исполнила «Заколдованный остров» (*Enchanted Isle*) Сальседо с Кливлендским оркестром под управлением самого автора. В 1930-х она записала «Концерт» Сальседо для арфы и семи духовых инструментов вместе с ансамблем Барера и «Сюиту для арфы и виолончели» Л. Хариссона. С Сальседо они записали также его восемь арфовых дуэтов. Будучи продолжателем традиций Карлоса Сальседо, Лоуренс сделала огромный вклад в развитие арфового искусства США.

Возвращаясь к летней арфовой школе в Кэмдене, хотелось бы обратить внимание на преподавательские традиции Сальседо. По воспоминаниям его учеников он был невероятно требовательным педагогом. Уроки часто задерживались и накладывались друг на друга, образовывалась очередь из ждущих учеников. Сальседо любил прямо на уроке устроить «концертное прослушивание» студента при других учениках. Он заставлял продумывать все детали – от костюма, до поклона. И если Сальседо не устраивал выход ученика на воображаемую сцену – он мог просить репетировать выход и поклон снова и снова. Присутствующие при

¹²⁹ *Lawrence L., Salzedo C. Pathfinder to the Harp. New York: Southern Music Pub. Co., 1954. 33 p.*

¹³⁰ *Lawrence L. The ABC of Harp Playing for Harpists, Orchestrators and Arrangers. New York: G. Schirmer, 1962. 80 p.*

этом очень сочувствовали «выступающему», но при этом старались запомнить всё до мельчайших подробностей, потому что, в конце концов, каждому приходилось выступать таким образом. Помимо многочасовых занятий Сальседо любил устраивать различные костюмированные представления, участвовать в парадах и театральные постановки. На одном из парадов «арфовый» фургон занял первое место. На платформе грузовика стояла арфа, на которой Л. Баннерман, переодетая в ангела, играла «Поверьте мне, если все эти очаровательные юные прелести» («*Believe Me, If All Those Endearing Young Charms*»)¹³¹, сам Сальседо нарядился чёртом и играл по открытым струнам расстроенной скрипки. Вокруг них в облачении ангелочков сидели его ученицы. Баннер на грузовике гласил – «Если хочешь играть как ангел – ты должен заниматься, как черт» («*To play like an angel, you have to work like the devil*»).

Сальседо также организовал серию концертов в *Whitehall*¹³². Самые талантливые его ученики выступили там с сольными концертами. Каждое лето в арфовую школу Кэмдена приезжало от 30 до 40 учеников. Сальседо занимался с каждым по 2–3 раза в неделю. К сожалению, Сальседо не успевал сочинять и делать переложения всего того, что он хотел сделать для арфы в летние месяцы из-за огромной занятости в арфовой школе. Зато строя эту «арфовую колонию», он на многие годы вперед обеспечил себе трудолюбивых и талантливых последователей своей арфовой исполнительской традиции. Газета *The New York Times* назвала его школу «арфовым центром вселенной»¹³³.

После восьми лет совместной жизни с Лоуренс брак арфиста распался. Спустя год, в 1937 году, Сальседо женился в третий раз. Новая жена Сальседо, Марджори Колл (*Marjorie Call*), также была его ученицей. Окончив в 1937 году обучение в Кертисовском институте музыки, Колл стала работать первой арфисткой в симфоническом оркестре Индианаполиса. Она преподавала в летней

¹³¹ Популярная песня, написанная ирландским поэтом Томасом Муром (*Thomas Moore*) на известную ирландскую тему, впервые была опубликована в 1808 году.

¹³² *Whitehall Inn* – фешенебельный отель Кэмдона.

¹³³ Цит.: по *Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp*. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 121.

арфовой школе в Кэмдене и играла в Концертном ансамбле Сальседо. Их развод состоялся в 1947 году. Единственный сын Сальседо и М. Колл Жак не продолжил музыкальную карьеру отца.

2.4 Национальная ассоциация арфистов и Международная Гильдия композиторов

Размышляя о вкладе Сальседо в арфовое искусство США, невозможно не коснуться его организационной деятельности в Национальной ассоциации арфистов (*National Association of Harpists, Inc.*). Идея создания этой ассоциации принадлежала мандолинисту В. Плейсу-младшему (*William Place, Jr.*). Он всегда мечтал объединить арфистов страны, чтобы способствовать развитию арфового искусства, а также популяризации арфы в музыкальном мире. В июне 1919 года он написал письма, адресованные самым выдающимся арфистам, в которых спросил, поддержали бы они идею создания ассоциации и смогли бы вступить в неё. Не все с энтузиазмом встретили эту идею, так как не верили в успех коллективного дела. Однако многие известные арфисты согласились провести встречу и обсудить возможные перспективы. Среди тех, кто поддержал идею Плейса, был Сальседо. Однако при личной встрече 18 августа 1919 года выяснилось, что взгляды музыкантов на деятельность ассоциации не совпадали. На второе крупное собрание Сальседо не приехал. К его удивлению, на следующий день он получил сообщение о том, что остальные 40 членов ассоциации единогласно избрали его в качестве своего председателя. 3 января 1920 года ассоциация была зарегистрирована под юрисдикцией штата Нью-Йорк. Было решено, что в организационный совет будут входить только бывшие и настоящие первые арфисты ведущих симфонических оркестров и оперных театров. Именно они также возглавят региональные отделения ассоциации по всей стране. Сальседо заручился поддержкой многих композиторов и дирижеров, которые также вошли в комитет Национальной ассоциации арфистов. Среди них были: Э. Блох, Дж. Карпентер, Акарио Котапос (*Acario Cotapos*), С. С. Прокофьев, С. В. Рахманинов, близкий друг Сальседо, Э. Варез (*Edgard Varèse*), М. Альтшуллер (*Modest Altschuler*), Артур Бодански (*Artur Bodansky*), Франк и Вальтер Дамрош (*Frank, Walter Damrosch*),

Курт Шиндлер (*Kurt Schindler*), Н. Соколов (*Nicolai Sokoloff*), Л. Стоковский, Макс Зах (*Max Zach*) и многие другие.

Ассоциация приняла резолюцию из 12 пунктов, обозначивших основные направления её деятельности. Приведём основные из них. Первым пунктом стало Положение о создании арфовых классов в музыкальных школах, колледжах и консерваториях. Вторым – был учреждён ежегодный Международный конкурс композиторов. Целью такого конкурса стало обогащение сольного и камерного арфового репертуара. Премия за лучшее произведение составляла 1000 долларов. Первый конкурс прошёл в 1927 году, на нём было представлено 60 произведений, а среди членов жюри был А. Казелла. Третий пункт резолюции обозначал целью создание специального издания, посвященного арфе. Эта идея принадлежала Сальседо, он и стал главным редактором нового журнала. В начале 1920-х годов издание называлось *Eolian Review*, позже было переименовано в *Eolus*. Журнал просуществовал до 1932 года. Согласно четвёртому пункту резолюции, каждый год в разных городах должна была проводиться большая арфовая конференция (фестиваль). Первая такая конференция состоялась 29 марта 1921 года в Карнеги-Холл в Нью-Йорке. На сцене было одновременно 90 (!) арф. Конференция имела огромный успех. Самой распространённой шуткой того дня стала фраза, сказанная редактором журнала «Музыкальная Америка» (*Musical America*) Д. Фрейндом: «Я думаю, друзья, сейчас мы находимся так близко к небесам и ангелам, как не будем больше никогда»¹³⁴.

За следующие 11 лет своего существования Национальная ассоциация арфистов провела подобные фестивали-конференции в Чикаго, Индианаполисе, Детройте, Лос-Анжелесе, Филадельфии, Бостоне и многих других городах. Сальседо вкладывал огромную энергию в организацию фестивалей. Причём, чтобы от года в год уровень и качество мероприятия только возрастало, он просил каждого местного организатора вести специальный дневник – «Фестивальную книгу», в которую бы записывались все организационные детали и пошаговый план

¹³⁴ Цит.: по *Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp*. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 131.

действий. Таким образом, на следующий год другие организаторы могли бы опираться уже на существующий план и опыт. Уровень арфового исполнительства рос невероятно быстро, и, хотя специальной литературы по арфе всё ещё было очень мало, инструмент уже стал обретать массовую популярность и общественное признание.

К 1933 году деятельность Национальной ассоциации арфистов постепенно угасла, так как не хватало энтузиастов вкладывать необходимое количество сил, энергии и финансов в продолжение блестящего начинания. Однако в городах, где некогда проводились конференции, подобные фестивали стали возрождаться уже под другими названиями. Таким образом, связь поколений и арфовых традиций не прервана и по сей день.

Помимо Национальной ассоциации арфистов Сальседо сыграл огромную роль в формировании Международной Гильдии композиторов (*International Composer's Guild*). Гильдия была детищем Э. Вареза¹³⁵, одного из самых влиятельных музыкантов XX века. Как пишет Луиза Варез в книге «Варез: Зеркальный дневник», Сальседо и Вареза хотел познакомить их общий друг Альфредо Сидез (*Alfredo Sidez*), и Варез сначала со свойственной ему резкостью заявил: «Этот маленький арфист совершенно меня не интересует»¹³⁶. Однако Сидез настоял и после проведенного за оживлённой беседой вечера, который затянулся до утра, Варез и Сальседо обнаружили что у них много общего, и стали хорошими друзьями. Музыкантов сблизил их любовь к Л. Стоковскому, они много обсуждали современную музыку (к которой Сальседо на протяжении всей жизни питал большой интерес), и в процессе таких бесед возникла идея создания Международной Гильдии композиторов. В 1921 году эта идея была воплощена в жизнь. Целью работы организации стала поддержка современных композиторов. Гильдия организовывала концерты, в которых исполнялись исключительно новые произведения ныне живущих композиторов – членов гильдии. Концерты

¹³⁵ Э. Варез (1883–1965) – французский композитор и дирижёр, пионер электронной и конкретной музыки, в 1915 году эмигрировал в США, так же, как и Сальседо.

¹³⁶ *Varèse L. Looking-Glass Diary. Vol.1: 1883–1928. New York: W. W. Norton, 1972. P. 152.*

проходили раз в месяц в Нью-Йорке. Они имели огромный успех, ведь в программах значились только «мировые премьеры» и «первые исполнения в Америке». Тем не менее, было очень сложно организовывать подобные концерты, и особенно находить подходящие произведения для программы. Сальседо со свойственным ему энтузиазмом помогал Варезу во всем. Вот, что о нём писала музыкальный деятель, промоутер, организатор Лиги композиторов и Народной музыкальной лиги¹³⁷ в Нью-Йорке Клэр Рейс (*Claire Reis*, 1888–1978): «Главной задачей Вареза был поиск новой музыки. Карлос Сальседо, его лучший друг, был его правой рукой... Его необыкновенная музыкальность в сочетании с неугасаемой энергией, сделали его незаменимым помощником. В одном концерте он мог выступать в качестве пианиста, в другом – дирижировать, в третьем – играть на арфе, и во всех ролях он проявлял себя великим артистом. Его энтузиазм был так велик, что однажды, когда он не был задействован в концерте в качестве музыканта, он пошел в кассу, отпустил кассира и стал сам продавать билеты с тем же старанием и талантом, с каким он выступал на сцене»¹³⁸.

В концертах гильдии принимали участие Л. Стоковский, К. Рейнер (*K. Reiner*), О. Клемперер, Ю. Гусенс (*Eu. Goosens*), Дж. Энеску, А. Казелла, Ж. Тайфер (*G. Tailleferre*). Среди исполненных произведений были «Свадебка» Стравинского, «Лунный Пьеро» Шёнберга, «Соната для арфы и фортепиано» и «Три поэмы Малларме» Марии Миллер¹³⁹.

По множеству причин деятельность гильдии была остановлена в 1927 году. её «поглотила» «Лига композиторов» («*The League of Composers*»), созданная К. Рейс в 1923 году. Международная Лига композиторов вошла в историю США, как организация, впервые проявившая интерес к композиторам-современникам, и открывшая многие новые имена.

¹³⁷ Народная музыкальная лига (*People's Music League*) – организация, которая проводила бесплатные концерты в государственных школах для иммигрантов.

¹³⁸ Цит.: по *Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 148.*

¹³⁹ Мария Миллер (*Marie Miller*) – композитор, преподавала арфу в Институте музыкального искусства (позднее Джулиардской школе музыки), а также была первой арфисткой в Арфовом ансамбле Сальседо.

Сальседо пронёс любовь к современной музыке через всю свою жизнь. Он принимал участие во многих музыкальных организациях. В 1923 году арфист помог в создании американской секции (отдела) Международного общества современной музыки (*The American Section of the International Society for Contemporary Music*), впоследствии став её вице-президентом. В 1928 году способствовал организации Панамериканского общества композиторов (*The Pan American Society of Composers*), созданного Варезом. Целью общества был обмен латиноамериканской и североамериканской музыкой. Сальседо стал основателем этого общества наряду с Варезом, К. Чавезом (*Carlos Chavez*), Г. Коуэллом, А. Вейсом (*Adolph Weiss*) и другими. В 1939 году Сальседо стал членом Американского альянса композиторов (*The American Composer's Alliance*).

Очевидно, кипучая и многогранная деятельность Сальседо оставила огромный след в истории музыкальной культуры США. Его фантастический темперамент, талант, выдающиеся организационные способности принесли арфовому искусству блестящее развитие, заставили считать арфу полноценным и ярким концертным инструментом. Роль Карлоса Сальседо в укреплении позиций арфы в американском и мировом искусстве поистине бесценна.

2.5 «Исследование современной арфы» в теоретическом наследии К. Сальседо

Несмотря на все творческие, просветительские и общественные свершения Карлоса Сальседо, в России обычно его имя ассоциируется лишь с созданными им арфовыми произведениями. А между тем Сальседо – автор пяти теоретических и методических пособий. Это «Искусство модуляции» (*The Art of Modulating*), написанное в соавторстве с Л. Лоуренс; «Развивающие упражнения» (*Conditioning Exercises*); «Двенадцать ежедневных упражнений арфиста» (*The Harpist's Daily Dozen*); «Метод игры на арфе» (*Method for the Harp*) в соавторстве с Л. Лоуренс; «Исследование современной арфы» (*Modern Study of the Harp*). Ни одна из этих работ до настоящего времени не переведена на русский язык. Вполне вероятно, в силу общих и специфических трудностей, возникающих при обращении с этой целью к его теоретическим трудам.

Центральной теоретической работой Сальседо стало «Исследование современной арфы», которое было опубликовано в издательстве *Schirmer's* в 1921 году. Сальседо написал свой труд сразу на двух языках – на французском и английском. По сути, работу можно разделить на две части.

Первая – теоретическая, в которой музыкант систематизировал и перечислил все известные ему на момент издания приёмы игры на арфе. Естественно, не все они были им придуманы, но он стал первым, кто сделал своего рода каталог, справочник специальных обозначений и их расшифровал. Сальседо провел большую работу, собрав эти обозначения и классифицировав их. Структура приведённых примеров следующая: сначала дано обозначение приёма звукоизвлечения, далее он подробно расшифрован на двух языках (английском и французском) и следом идёт нотный пример, в котором это обозначение и соответствующий приём встречается. При чтении его работы не возникает затруднений в расшифровке приведённых примеров и правильности их исполнения, Сальседо действительно описал всё очень подробно. В качестве русскоязычного аналога можно назвать появившуюся много позже (через 40 лет) книгу В. Г. Дуловой «Искусство игры на арфе», в которой одна из глав посвящена различным приёмам и техникам арфовой игры, и их обозначениям. В своём переводе мы будем часто ссылаться на нее, так как Дулова многие приёмы заимствовала из работы Сальседо.

Во второй части труда, созданного великим арфистом, в качестве практической иллюстрации своих теоретических постулатов (26 страниц) Сальседо опубликовал специально сочинённые им для этого случая Этюды. Всего их пять: «Полёт», «Мираж», «Беспокойство», «Идиллическая поэма», «Единство». Каждое название Сальседо поместил в кавычки и скобки, пояснив при этом, что они лишь условность, ни коем образом не призванная сковать фантазию исполнителя. В силу крайней ограниченности методической литературы для солирующей арфы мы решили перевести этот труд на русский язык, сделав его доступным для отечественных педагогов и исполнителей в области арфового искусства. Надеемся, что данная работа поможет всем, кто посвятил арфовому искусству свою жизнь.

Здесь же хотелось бы сделать некоторые обобщения и обратить внимание на его главные позиции.

Сальседо стал первым, кто обобщил все условные обозначения и предложил терминологию для различных технических приёмов, другое дело, что не всё из предложенного им прижилось в современном исполнительстве. Н. Шамеева в своей книге писала: «Сальседо был увлечен поисками новых колористических эффектов и составил целую систему приёмов игры на арфе, куда вошли не только им изобретённые, но и давно известные, но забытые (Педальное *glissando* – Бокса, *glissando* ключом – Пэриш-Алварс). В своих сочинениях он стремился расширить возможности арфы. А отечественные композиторы – арфисты шли по традиционному пути, пользуясь уже сложившимся пониманием арфового инструментализма у русских композиторов»¹⁴⁰. В любом случае мы должны знать этот труд, давно ставший на Западе классическим. *Он уникален тем, что сочетает в себе философский и практический подходы к арфе*. Это своего рода возвышенный трактат. Работа написана очень поэтичным языком, это не формализованный текст, а действительно в своём роде художественное произведение.

Стоит отметить, что стиль изложения Сальседо весьма необычен. По частоте используемых им сравнений и метафор чувствуется, что музыкант относится к арфе не просто как к инструменту, а как к своего рода медиуму, некоему посреднику между космическим и земным началами. Арфа для Сальседо в каком-то смысле «солнце Вселенной».

Было довольно сложно переводить этот текст с английского языка, в силу запутанности и аллегоричности мыслей Сальседо. Нередко приходилось прибегать и к существующему авторскому французскому варианту. Чаще на французском языке изложение мыслей музыканта воспринимается более ясно, возможно в силу того, что это его родной «материнский» язык. Стиль Сальседо весьма далек от современных способов литературного изложения. Он является порождением французской романтической традиции XIX столетия. Современному читателю

¹⁴⁰ Шамеева Н. Х. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М., 1994. С. 30.

трудно пробираться через обилие эпитетов, аллегорических сравнений и замысловатых метафор. Это создавало следующие трудности при переводе.

Первое, на что хотелось бы обратить внимание.

Традиционно встал вопрос о балансе между сохранением стиля написания автора и перевода работы в расчёте на современного читателя. Например, некоторые высказывания Сальседо довольно безапелляционны и может быть, даже характеризуют Сальседо, как очень уверенного в себе и возможно даже надменного автора. Так, например, он высказывается о том, что его этюды подойдут как новичкам, так и профессионалам и заменят многочисленные «неинтересные» и «утомительные» сборники упражнений, а также в музыкальном плане поспособствуют исчезновению того презрения, с которым музыканты относятся к арфе. Он пишет о том, что это вполне понятное чувство, учитывая качество музыки, которую пишут для арфы. Сальседо явно ставит свои произведения выше многих других и не стесняется об этом писать. Возможно, такая самоуверенность характерна для психологического климата, сложившегося в Америке в начале XX века, а возможно Сальседо трезво оценивал свой вклад в развитие арфового искусства.

Вторая трудность, с которой пришлось столкнуться при переводе «Исследования современной арфы» – это собственно перевод названий приёмов звукоизвлечения. По правде говоря, далеко не все приёмы, описанные Сальседо, а точнее не все названия этих приёмов прижились в современном, во всяком случае, отечественном исполнительстве. Например, все то, что мы называем глиссандо, все разновидности глиссандо имеют у Сальседо свои поэтические названия. Например, «Эолов поток» (*Eolian Flux*), «Эолов шелест» (*Eolian Rustling*), «Гобойное глиссандо» (*Oboic Flux*), «Эффект падающего града» (*Falling-hail Effect*), «Ксилофонное глиссандо» (*Xyloflux*). Возможно, эти вполне лаконичные английские названия и прижились во Франции и Америке, но в России крайне редко можно услышать среди названий следующие обозначения:

– «Эффект падающего града» (глиссандо ногтями); скольжение по центру струн сверху вниз ногтями, ладонь обращена внутрь, при восходящем глиссандо ладонь вывернута наружу. Педаль подготовлена заранее (нотный пример 3).

Нотный пример 3:

♩ = 92

p

8^{va} 7

8^{va} 1

Mi \flat	Fa \sharp	Sol \flat	La \sharp
Si \flat	Do \sharp	Re \flat	
E \flat	F \sharp	G \flat	A \sharp
B \flat	C \sharp	D \flat	

– «Гобойное глиссандо» (глиссандо у деки); принцип звукоизвлечения такой же, как при обычном глиссандо («Эоловом потоке») но скользить надо у деки (нотный пример 4).

Нотный пример 4:

♩ = 108

mf

mf

Mi \flat	Fa \sharp	Sol \flat	La \flat
Si \flat	Do \sharp	Re \flat	
E \flat	F \sharp	G \flat	A \flat
B \flat	C \sharp	D \flat	

– «Эолов шелест» (глиссандо несколькими пальцами одновременно); плотно сжатые пальцы рук медленно проводят по струнам в горизонтальном положении. Ноты обозначают примерное начало каждого движения (нотный пример 5).

Нотный пример 5:

♩ = 96

L. V.

Mi \sharp	Fa \flat	Sol \sharp	La \sharp
Si \sharp	Do \sharp	Re \sharp	
E \sharp	F \flat	G \sharp	A \sharp
B \sharp	C \sharp	D \sharp	

«**Аккорд-фонтан**» или фонтанирующий резкий аккорд – сильное, резкое глиссандо по центру струн от начальной ноты к конечной, в направлении, указанном стрелочкой вверх, исполняется третьим пальцем, вниз – большим (нотный пример 6). На практике мы не называем «аккордом-фонтаном» подобное глиссандо, ограниченное по звуковысотности определёнными нотами. Реальность такова, что на уроках подобные приёмы разбираются и называются описательным языком; мы не обладаем столь богатым и устоявшимся словарем арфовых терминов. Поэтому при переводе с одной стороны очень хотелось передать поэтичность этих названий, а с другой стороны сделать их понятными для современных русскоязычных арфистов.

Нотный пример 6:

Mi	Fa	Sol	La
Si	Do	Re	
E	F	G	A
B	C	D	

Некоторые приёмы описанные Сальседо не получили широкого распространения. Например, «**Эффект тамтама**» – обозначение «*TT*», обведенное в кружок (звук там-тама), означающее, что по струне надо ударить палочкой из слоновой кости (нотный пример 7).

Нотный пример 7:

В 1921 году Сальседо уже описал довольно авангардный приём извлечения «**Медленно свистящих звуков**» с помощью кусочка ткани, например носового платка, положенного между ладонью и струнами (нотный пример 8).

Нотный пример 8:

Он описал также «**Педальные глissандо**», приём, который сам часто использовал в своих партитурах. В примере первая октава играет пальцами, модуляция – с помощью нажатия педали, без участия руки (нотный пример 9).

Нотный пример 9:

– «**Эффект грома**» – резкое глissандо вторым пальцем левой руки по басовым струнам (нотный пример 10).

Нотный пример 10:

– «**Эффект гитары**» (игра у деки) – один из самых популярных и часто встречающихся приёмов игры (нотный пример 11).

Нотный пример 11:

– «Эффект плектра» – игра ногтями очень близко к деке (нотный пример 12).

Нотный пример 12:

Помимо приёмов звукоизвлечения, Сальседо также обратил внимание на различные виды тушения звуков и их обозначения. Он указал, как надо тушить отдельные ноты, целые созвучия, только басы или всю арфу. Как играть «этуффе» (*étouffé*, франц. – заглушенно, приём при котором вибрация струны гасится сразу после извлечения звука) левой и правой руками, как играть «аккорды-этуффе». Сальседо даже указал, какой должна быть сурдина для арфы – узкая двухсантиметровая полоска бумаги.

Он не обошел вниманием и различные обозначения педалей. Мы чаще всего сталкиваемся с простым обозначением, например $A\# - A\flat$. Он описывает, как можно обозначать педали, взятые определённой ногой ($\boxed{\text{Mi}\#}$), две одновременно ($\begin{bmatrix} \text{Ré}\#\text{-}\flat \\ \text{Do}\#\text{-}\flat \end{bmatrix}$), не убирая ноги с педали и не ставя её в зарубку ($\text{Sol}\#\text{————}$) или педали, поставленные в паузу ($\boxed{\text{Do}\#}$), и так далее; и для каждого случая обозначение немного варьируется. Также несколько обозначений Сальседо посвятил аппликатуре. Существует обозначение, показывающее, что необходимо ставить сразу несколько пальцев на струны; обозначение «скольжений» или обозначение, какие пальцы необходимо поставить на струны просто для опоры. Тут стоит отметить, что не все описанные им приёмы остаются актуальными по сей день. Так, например, очень редко можно встретить соло первого пальца с опорой на остальные (нотный пример 13).

Нотный пример 13:

Сальседо проделал большую работу для обоснования звуковых возможностей арфы. Он вписал арфу в теорию современного исполнительского искусства. Можно сказать, что в каком-то смысле Сальседо был фанатом своего инструмента и идеалистом. Он попытался создать свой арфовый космос. Это, во-первых, его теоретические работы по исполнительству. Во-вторых, целый ряд замечательных музыкальных произведений и транскрипций, среди которых вышеупомянутые Концерт для арфы и семи духовых инструментов (1925), Баллада ор. 28 (1910), Соната для арфы и фортепиано (1922), Сюита из восьми танцев (1943), «Ночная песнь» (1955), Вариации на тему в старинном стиле для арфы (1911), «Стихотворения Сарры Арроу» (для сопрано, шести арф и духовых, 1919), «Стихотворения Малларме» (для сопрано, арфы и фортепиано, 1924), Поэма для арфы с оркестром «Зачарованный остров» («*The enchanted Isle*», 1918), а также транскрипции для арфы «Бурре» И. С. Баха, «Сарабанды» Ф. Куперена, «Весенней песни» Ф. Мендельсона, танцевальных пьес И. Брамса, Ж.-Ф. Рамо, А. Корелли. И, наконец, это участие Сальседо в создании собственной модели арфы, выпущенной компанией *Lyon & Healy* в 1928 году.

В заключение хотелось бы отметить, что Сальседо систематизировал и научно обобщил современный ему срез мирового арфового исполнительства, и без этой работы «Исследование современной арфы» многогранный творческий и научный облик великого арфиста не может быть представлен полностью. Вот почему показалось важным восполнить этот пробел и перевести его труд на русский язык, ведь работа остается актуальной и по сей день, к тому же она представляет собой большую историческую ценность. Полный текст перевода помещен в Приложении I к данной работе. Мы старались по мере возможности не упрощать текста оригинала. Хотелось сохранить необычность и «высокий стиль»

высказываний автора. Не всё, наверное, в работе Сальседо сегодня покажется актуальным, но представляется необходимым ввести базовый западный труд в области сольного исполнительства на арфе в отечественный обиход.

ГЛАВА 3. Особенности американской и российской педагогических арфовых школ начального периода

В данной главе мы поставили задачу проанализировать ещё одно теоретическое пособие Карлоса Сальседо, о котором упоминалось ранее. «Метод игры на арфе»¹⁴¹ издан в 1929 году в соавторстве с ученицей музыканта Люсиль Лоуренс. До момента публикации «Метода» Лоуренс – Сальседо американская исполнительская педагогическая практика руководствовалась исключительно европейским профессиональным опытом. В первой главе мы упоминали об изданных европейских школах, которые до двадцатых годов XX столетия пользовались популярностью в США. Среди них «Школа игры на арфе» И. Г. Бакофена¹⁴², методические пособия Н. Бокса¹⁴³, «Методика» Т. Лабарра¹⁴⁴, «Школа игры на арфе» Ф. Надермана¹⁴⁵, «Школа игры на арфе с педалями двойного действия» Й. Снауэра¹⁴⁶, «Школа игры на арфе» А. Замары¹⁴⁷. Однако «Метод» Лоуренс – Сальседо тем и интересен, что *его по праву можно считать первой собственной, а не заимствованной, американской, изданной школой игры на арфе.*

Постепенно данный труд стал одним из наиболее авторитетных и распространённых на всей территории США, а также и во Франции. По сей день большинство американских арфистов начинают своё знакомство с инструментом с пособия Лоуренс – Сальседо. В связи с полной неизвестностью данной работы выдающегося арфиста и его ученицы в нашей стране мы поставили своей задачей выделить и проанализировать основные теоретические критерии «Метода».

¹⁴¹ Lawrence L., Salzedo C. Method for the Harp. NY: G. Schirmer, Inc., 1929. 72p.

¹⁴² Backofen J. C. Harfenschule. Anleitung zum Harfenspiel mit Eingestauten Bemerkungen über den Bau der Harfe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1807, 72 p.

¹⁴³ Bochsa R. N. C. Methode de Harpe, Op. 60. Paris: Henry Lemoine & Co, 1860. 303 p.
Bochsa R. N. C. New and Improved Method of Instruction for the Harp. London: Chappell & Co., 1819. 56 p.

Bochsa R. N. C. The First Six Weeks for the Harp. London: Goulding & D'Almaine. 1840. 40 p.

¹⁴⁴ Labarre T. Méthode complète pour la Harpe. Paris: Alphonse Leduc, 1880. 78 p.

¹⁴⁵ Naderman F.-J. École de la Harpe. Paris: Costallat & Cie, 1898. 131 p.

¹⁴⁶ Snoer J. Praktische Harfen-Schule für Doppel Pedal Harp. Leipzig: Robert Forberg, 1896. 51 p.

¹⁴⁷ Zamara A. Harfen-schule: 4 Parts. Leipzig: Aug. Cranz, ca. 1910, 148 p.

Однако представилось также необходимым сопоставить принципы работы системы Сальседо – Лоуренс с тем, как в то же самое время аналогичные задачи решались в нашей отечественной исполнительской образовательной практике. Для сравнения мы выбрали издание Н. Г. Парфёнова «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина»¹⁴⁸.

Вопрос, почему именно эти два издания взяты нами для выявления особенностей американской и российской педагогических арфовых школ начала XX века объясняется следующими причинами:

- 1) обе школы, по сути, стали пионерскими для России и Америки;
- 2) обе – были опубликованы в 20-е годы XX столетия. Они вышли в свет примерно в одно и то же время, с разницей в два года: издание Парфёнова в 1927 году, а издание Лоуренс – Сальседо в 1929-м;
- 3) оба издания стали первыми национальными школами, опубликованными на русском и английском языках («Метод» Сальседо – Лоуренс издан на двух языках: английском и французском);
- 4) поскольку обе арфовые педагогические системы функционировали в одно и то же время, представилось необходимым проследить процесс развития педагогической мысли на тот момент в Америке и в России.

Ранее о методе Лоуренс – Сальседо упоминалось в работах таких зарубежных исследователей, как Р. Рэнч¹⁴⁹, Д. Оуэнс¹⁵⁰, М. Биттер¹⁵¹, Ш. Арчамбо¹⁵², а также в магистерской работе Анжелы Джо-Инг Хуанг¹⁵³, где она

¹⁴⁸ Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с.

¹⁴⁹ Rensch R. The Harp: Its History. Technique and Repertoire. New York: Praeger Publishers Inc., 1969. 246 p.

Rensch R. Harps and Harpists: 2nd edition. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007. 363 p.

¹⁵⁰ Owens D. Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder. Chicago: Illinois, Lyon & Healy, 1992. 204 p.

¹⁵¹ Bitter M. Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. 276 p.

¹⁵² Archambo Sh. B. Carlos Salzedo (1885–1961): The Harp in Transition. Michigan: University of Kansas, 1984. 354 p.

¹⁵³ Jo-Ying A. H. Effective Harp Pedagogy, A Study of Techniques, Physical and Mental. Master Thesis. New Zealand, Christchurch: The University of Canterbury, 2011. 261 p.

привела интересное сравнение школы Сальседо – Лоуренс с её европейскими истоками, противопоставив её французской арфовой школе в целом. В этом кстати также можно найти некоторую схожесть метода Лоуренс – Сальседо с методом Парфёнова – Слепушкина: *обе школы, имея в своих корнях общие европейские принципы, на практике развились в самобытные национальные педагогические системы.*

В последние годы стали появляться работы, посвящённые личности Слепушкина и его педагогической системе, а также его ученику Парфёнову, который сохранил её для будущего, выпустив в свет. В этом плане следует назвать работы Н. Н. Покровской, в том числе её докторскую диссертацию¹⁵⁴ и одну из статей¹⁵⁵, а также исследования М. А. Фёдоровой¹⁵⁶. В её кандидатской диссертации одна из глав посвящена значению Слепушкина в становлении русской арфовой школы. Однако, в отличие от работы Фёдоровой, в которой анализ метода Поссе – Слепушкина проводится в сравнении с европейской педагогической системой, мы поставили своей задачей произвести сравнительный анализ, сопоставив отечественную школу с американской арфовой традицией, выявив их сходства и различия. Остаётся ещё добавить, что, помимо названных работ, о деятельности Слепушкина и Парфёнова в разные годы писали

¹⁵⁴ Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе: дис. ... д. искусствоведения. Новосибирск, 2001. 453 с.

¹⁵⁵ Покровская Н. Н. Из гусар в арфисты: Об Александре Ивановиче Слепушкине // Вестник музыкальной науки. 2016. № 3 (13). С. 39–47.

¹⁵⁶ Фёдорова М. А. Александр Слепушкин и арфовая школа Московской консерватории // Музыкальная академия. 2017. No 4. С. 75–79.

Фёдорова М. А. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2018. 241 с.

Фёдорова М. А. Учебно-методические труды первых педагогов- арфистов Петербургской и Московской консерваторий // История музыкального образования: новые исследования: материалы международного семинара Шестой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования / Ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2017. С. 75–85.

А. А. Баранов¹⁵⁷, В. Г. Дулова¹⁵⁸, И. А. Поломаренко¹⁵⁹, К. К. Сараджева¹⁶⁰
К. А. Эрдели¹⁶¹.

3.1 «Техника игры на арфе» А. И. Слепушкина в редакции Н. Г. Парфёнова

В России, к моменту появления школы Сальседо, уже существовала своя сформированная национальная педагогическая традиция. Как известно, начало развитию теоретической арфовой мысли в России было положено Альбертом Генриховичем Цабелем (*Albert Heinrich Zabel*, 1834–1910) – арфистом, композитором и педагогом немецкого происхождения. В 1894 году он написал открытое послание композиторам по поводу применения арфы в оркестре – «Слово господам композиторам о практическом использовании арфы в оркестре» (*Ein Wort an die Herren Komponisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester*, Лейпциг, 1894). А шестью годами позднее им была выпущена «Школа игры на арфе» (*Harfen Schule*), известная как «Большая метода игры на арфе» (*Grosse Methode für Harfe*, 1900), которую напечатало издательство Циммермана в Лейпциге. Это была первая школа, появившаяся на территории Российской империи. Сам Цабель учился у лучшего арфиста Германии Луи Гримма (*Louis Grimm*, 1820–1882), основоположника берлинской школы арфистов, выпустившего таких известных музыкантов, как Франц Пёниц (*Franz Poenitz*), Вильгельм Поссе (*Wilhelm Posse*), Розалия Шпор (*Rosalie Spohr*), а также арфистку из России Иду Эйхенвальд. В свою очередь Гримм получил образование у английского арфиста Э. Пэриш-Алварса (*Elias Parish Alvars*). Таким образом, можно смело сказать, что русская национальная арфовая школа прочно уходит

¹⁵⁷ Баранов А. А. На уроках Веры Дуловой. Основы педагогического мастерства // Музыка. Искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. 2020. № 3 (31). С. 70–82.

¹⁵⁸ Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. 230 с.

¹⁵⁹ Поломаренко И. В. Арфа в прошлом и настоящем. М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 312 с.

¹⁶⁰ Сараджева К. К. Н. Г. Парфёнов — музыкант, педагог (портрет учителя). М.: Государственный Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1983. 17 с.

¹⁶¹ Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. Мемуары / Под общ. ред. В. В. Доброхотова. М.: Музыка, 1967. 239 с.

своими корнями и традициями в искусство Западной Европы, в основном в немецкую школу.

Однако в дореволюционный период отечественная арфовая традиция базировалась на принципах передачи непосредственного музыкантского опыта, что называется, «из рук в руки». Первым методическим изданием, выпущенным на русском языке, стала книга Николая Гавриловича Парфёнова¹⁶² (1893–1938) «Техника игры на арфе. Метод профессора А. И. Слепушкина»¹⁶³ (1927). Парфёнов прошёл курс у Александра Ивановича Слепушкина (1870–1918) в Московской консерватории, поэтому мог достоверно передать основные педагогические принципы своего учителя потомкам. Сам же Слепушкин обучался игре на арфе в Берлине, у В. Поссе. На самом деле будет справедливо заметить, что так называемый метод Слепушкина, конечно, в основных своих позициях был сформулирован ещё его педагогом – Поссе, однако после ухода Поссе из Берлинской Высшей школы музыки его метод не был там продолжен. Слепушкин же, по сути, дал вторую жизнь методу Поссе, развив его уже в другой стране – России. Именно поэтому метод Слепушкина часто называют методом Поссе – Слепушкина. Слепушкин видимо собирался письменно запечатлеть основы метода, но не успел, скоропостижно скончавшись в 1918 году.

В своей диссертационной работе М. А. Фёдорова обосновала, почему метод Слепушкина справедливо бы было называть методом Поссе – Слепушкина. Исследователь подробно проанализировала историю происхождения, а точнее внедрения данной методики в России, и пришла к следующим выводам: «Авторство нового метода все же принадлежит Вильгельму Поссе. Именно он в силу своего педагогического опыта и высокого исполнительского уровня смог осознанно подойти к усовершенствованию существующей западноевропейской традиции. Но сложилось так, что на родине его труд был недооценен и

¹⁶² В советское время датой смерти Парфёнова значился 1942 год. Однако музыкант был расстрелян 3 октября 1938 года по ложному обвинению к контрреволюционной деятельности и похоронен в братской могиле в поселке Коммунарка Московской области. Посмертно реабилитирован после XX съезда КПСС, в 1957 году.

¹⁶³ *Парфёнов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с.

последующего развития не получил. Александр Слепушкин дал жизнь авторскому методу своего учителя, фактически возведя его на уровень национальной школы, но уже в другой стране. Совершенно очевидно, что этот исполнительский метод получил развитие в истории, благодаря деятельности двух арфистов. Отдавая дань уважения им обоим, будет справедливым именовать этот метод, как метод Поссе – Слепушкина»¹⁶⁴.

Однако, по нашему мнению, не стоит умолять заслуги Н. Г. Парфёнова, без которого этот метод вообще не был бы письменно зафиксирован. Более того, Парфёнов писал о том, что значительно пересмотрел и доработал материалы, оставшиеся после смерти Слепушкина. Безусловно, Поссе и Слепушкину мы обязаны наличием фундаментальных основ данного педагогического метода, но именно Парфёнов смог его структурировать, четко сформулировать и передать потомкам в том виде, который сейчас по всему миру признают, как «российскую арфовую школу».

Парфёнов написал не только пособие «Техника игры на арфе. Метод профессора А. И. Слепушкина». Позже он создал свою собственную «Школу игры на арфе»¹⁶⁵, которая, к сожалению, увидела свет только в 1960 году, спустя почти два десятилетия после трагической гибели её автора. «Школа» Парфёнова издана под редакцией замечательного арфиста и педагога М. П. Мчеделова.

Итак, именно метод Слепушкина, доработанный и описанный Парфёновом в пособии «Техника игры на арфе» мы считаем справедливым называть «методом Поссе — Слепушкина – Парфёнова», однако периодически для краткости все же используем более лаконичное и устоявшееся название – метод Слепушкина/Поссе – Слепушкина или просто пособие Парфёнова, безусловно подразумевая и признавая вклад всех трёх арфистов в данную методику.

¹⁶⁴ *Фёдорова М. А.* История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2018. С. 115.

¹⁶⁵ *Парфёнов Н. Г.* Школа игры на арфе / Под ред. М. П. Мчеделова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 296 с.

В предисловии к пособию в первую очередь Парфёнов обозначил проблему полного отсутствия специальных трудов, посвящённых технике игры на арфе в современной ему российской музыкально-педагогической литературе. Парфёнов знал о намерении своего покойного педагога А. И. Слепушкина восполнить этот пробел и имел в распоряжении оставшиеся после смерти учителя материалы. Как пишет Парфёнов: «Материалы эти, послужившие основанием для настоящего руководства, будучи ценными по существу, потребовали значительного пересмотра и дополнений»¹⁶⁶. В результате у Парфёнова получилось пособие, объемом около пятидесяти страниц, состоящее из *16 глав и короткого вступления*.

Во *вступлении* автор сразу упомянул о характерной особенности арфы – её диатонической природе, и о том, как в XIX веке с помощью изобретённого Эраром¹⁶⁷ механизма двойной педали эта особенность была преодолена, что позволило арфе занять своё достойное место среди виртуозных инструментов. Парфёнов указал на две особенности арфы, можно даже сказать на два её недостатка, а именно: несовершенство педального аппарата и отсутствие «аппарата тушащего, то есть прекращающего звук»¹⁶⁸, которые обязательно должны принимать во внимание композиторы и дирижеры.

Главу I Парфёнов посвятил *строю арфы и педалям*. Поскольку пособие предназначалось для начинающих, сразу были обозначены базовые понятия, такие как диапазон инструмента (согласно Парфёнову, от D_1 до g^4), строй арфы (в чистом виде при незадействованных педалях – *Ces dur*), материал струн и их окраска (верхние – жильные, басы – металлические; струны *C* – красные, струны *F* – синие), регистры (наиболее яркий и нежный – средний; наиболее резкий – верхний и наиболее тихий и долго звучащий – нижний).

¹⁶⁶ Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 4.

¹⁶⁷ Подробнее об изобретении Эрара см. Главу 1.1 данной работы: «Предыстория появления арфы в США. Эволюция инструмента».

¹⁶⁸ Парфёнов Н. Г. Школа игры на арфе / Под ред. М. П. Мчеделова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. С. 5.

Парфёнов предоставил схему настройки арфы, он рекомендовал сначала настроить А[♯] в унисон с камертоном или с настроенным фортепиано или гобоем, а дальше строить арфу на бемолях по квинтам и октавам (нотный пример 14).

Нотный пример 14:



Автор предложил несколько практических советов, относительно того, как лучше хранить струны («в плотно закрытой коробке, хорошо промасленными в миндальном масле»), как их натягивать и как можно надвигать лопнувшую струну (в «Метод» Сальседо – Лоуренс можно найти аналогичные советы). Парфёнов подробно описал принцип работы педалей, их последовательность, строение зарубок, и механизм работы вилок – всё это наглядно показано в иллюстрациях¹⁶⁹. Важная особенность была отмечена в методе – арфа гораздо выигрышнее звучит на бемолях, за счёт того, что струны не укорачиваются нажатием вилок и их амплитуда колебания больше. Наличие педалей с одной стороны позволяет исполнителю сразу выставить их в определённом строе и не думать постоянно о ключевых знаках, с другой стороны никак нельзя забывать о случайных, и всегда нужно следить, чтобы лишние оставленные педали не «загрязняли» строй. Парфёнов не забыл объяснить, как можно делать энгармоническую замену с помощью педалей на арфе. Для случаев, когда необходим быстрый переход из строя в строй по методу Поссе – Слепушкина – Парфёнова рекомендовалось ставить нужные педали не в последний момент, а по возможности заранее. Часто в оркестре в такие моменты бывают задействованы две арфы именно для того, чтобы одна могла подстраховывать другую и брать то, что она не успевает.

¹⁶⁹ Рисунки в пособии выполнены А. Г. Кестнером, Парфёнов выражает ему благодарность в предисловии.

Глава II пособия Парфёнова посвящена звуку. Очень важную идею сформулировал автор, относительно того, как извлекать наиболее красивый и полный звук на арфе: «При игре на арфе колебания струн могут дать наиболее сильный и полный звук лишь при условии направления колебаний в плоскости струн, или поперёк древесных волокон деки. <...> Секрет извлечения наиболее полного и сильного звука находится в прямой зависимости от направления колебаний струны»¹⁷⁰ (рис. 40).

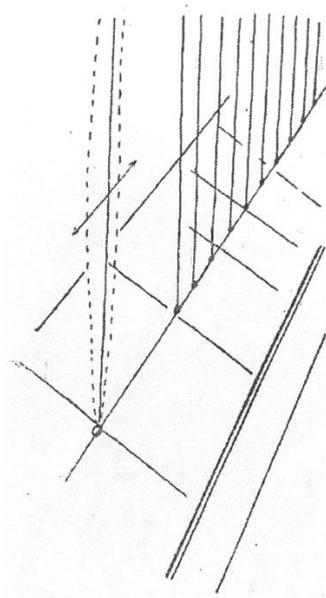


Рис. 40. Иллюстрация правильного направления колебания струны из пособия Парфёнова

В дальнейшем в методе Слепушкина именно этот принцип звукоизвлечения послужил основанием для последующей постановки и техники рук и пальцев.

В *Главе III* Парфёнов описал каким должно было быть *положение арфы во время игры*. Из самых важных моментов – арфа не должна опираться на правое плечо, за исключением тех случаев, когда это обусловлено необходимостью, например, правая рука играет на басовых струнах, или если арфа внезапно отклоняется от сотрясения во время перемещения педалей. Основной точкой опоры для арфы должны служить колени исполнителя. К двум нижним выступам инструмента, которыми при игре он упирается в пол, Парфёнов рекомендовал прикреплять кусочки резины во избежание их стирания и скольжения по полу.

¹⁷⁰ Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 11.

Правильное *положение туловища во время игры* описано в *Главе IV* и проиллюстрировано фотографией Парфёнова, сидящего за инструментом. Основным моментом для правильной посадки – это выбор стула подходящей высоты, чтобы ноги без труда могли нажимать на педали, а посадка при этом была бы естественной. Согласно методу Поссе — Слепушкина – Парфёнова, арфа должна поддерживаться коленями, плечи по возможности должны быть под прямым углом к плоскости струн. По высоте показателем правильной посадки является нахождение уха на одном уровне с верхом звуковой коробки. Если сесть слишком низко, правой руке будет неудобно играть в верхнем регистре. При игре в среднем регистре правая рука может и должна опираться на звуковую коробку предплечьем около кисти, а при игре в верхнем регистре – крайним суставом большого пальца – это важнейший элемент метода Слепушкина. При этом левая рука опоры на звуковую коробку не имеет.

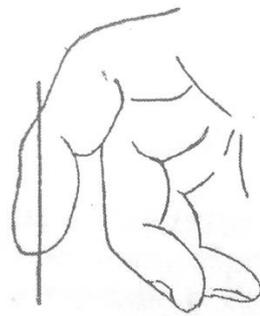
Главу V – «техника игры», скорее можно рассматривать как маленькое вступление перед последующими главами, посвященными конкретным аспектам различных техник. В ней Парфёнов определил, что вообще означает понятие *техника игры*. Согласно его определению, это «совокупность правил, или приёмов игры, необходимых для воспроизведения материальной стороны исполнения, заключающейся в наибольшей полноте, силе и подвижности звуков»¹⁷¹.

Глава VI пособия Парфёнова посвящена *технике извлечения звука, положению руки и пальцев*. Автор отметил особенности каждого пальца арфиста: первый – самый сильный, второй – ловкий, третий – самый длинный, но менее свободный, так как связан в своих движениях из-за зависимости от четвертого пальца. Четвёртый – самый слабый, мизинец в игре не участвует, однако помогает четвёртому при растяжке. Важный момент: при игре шесть пальцев двигаются по направлению «к себе», и только большие пальцы отыгрывают в обратную сторону. По поводу высоты положения рук Парфёнов рекомендовал играть посередине струны, а при игре на басовых струнах – чуть ниже середины, во избежание

¹⁷¹ Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 13.

излишнего колебания и призвуков. Согласно методу Слепушкина очень *важно держать руку «довёрнутой» к струнам*, угол поставленного пальца относительно струны должен быть около 45 градусов, как пишет Парфёнов, «Это называется «привернуть руку внутрь», или – «держат пальцы ближе к струнам»¹⁷². Положение отвёрнутой руки, при которой второй палец становится перпендикулярно к струнам, пагубно влияет на качество звука, так как меньше мякоти подушечки пальца соприкасается со струной. В пособии приведены иллюстрации правильной постановки пальцев (рис. 41).

Рисунок 41:



По методу Слепушкина большой палец должен ставиться на струны «вытянутым прямо», под углом 40 градусов к струне (никак не параллельно струне) (рис. 42).

Рисунок 42:

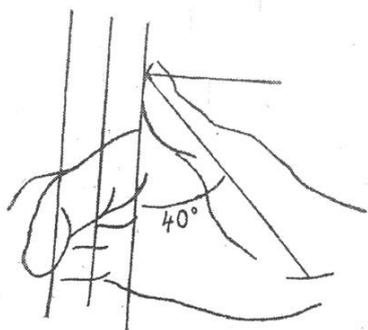


Рисунок 43:



Третий и четвёртый пальцы должны ставиться по аналогии со вторым: третий чуть ниже на струне, чем второй, а четвёртый – чуть ниже, чем третий (рис. 43). Концы пальцев должны находиться на одной линии на струнах. При этом четвертый палец, особенно в левой руке, может ставиться чуть глубже, чтобы

¹⁷² Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 13.

большее количество мякоти подушечки пальца касалось струны – особенно это важно при игре на басовых струнах.

Высота локтя, согласно Парфёнову, зависит от величины изгиба кисти и регистра, в котором играют: в высоком регистре локоть должен быть выше, но не «задираться» выше плеча. Они также не должны висеть, создавая зажим в кисти. Эти правила Слепушкин распространял на обе руки. Парфёнов подытожил основные моменты положения рук:

- 1) обрывать струну нужно около её середины¹⁷³;
- 2) касаться струны следует возможно большим количеством мякоти («довёртывание руки»);
- 3) обрывать струны нужно вторым, третьим и четвертым пальцами по возможности «к себе», а большим – «от себя»¹⁷⁴.

Очень важным моментом при взятии струны Слепушкин считал задействование рычага всего пальца, всех трёх суставов, таким образом, чтобы палец отыгрывал «в ладонь». Только большой палец должен отыгрывать струну в противоположном направлении – «от себя», по возможности стараясь оставаться в плоскости струн. Парфёнов рекомендовал вначале даже преувеличивать эти движения, доводя первый палец чуть ли не до второго, но не сгибая его. При этом допускается небольшой прогиб в кисти в сторону струн (с опорой на деку), который может слегка увеличиваться в правой руке при игре в верхнем регистре, однако не допускается выгиб кисти в противоположном от струн направлении.

В принципе на начальном этапе обучения все движения пальцев согласно методу Слепушкина следует выполнять очень точно, и с преувеличением размаха, чтобы впоследствии правильные движения надёжно закрепились на уровне привычки и можно было бы убрать нарочитость, сохранив при этом точность. Парфёнов рекомендовал избегать лишних, нецелесообразных движений,

¹⁷³ В методе Слепушкина часто встречается слово «обрывать», обозначающее момент взятия и отыгрывания струны. Сейчас чаще говорят «взять» струну или «отыграть» струну, а не «оборвать» струну.

¹⁷⁴ Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 16.

а лучшей проверкой на отсутствие таковых считал игру в быстром темпе. После освоения базовых принципов извлечения звука на арфе автор советовал перейти к систематическим упражнениям по рекомендуемому им сборнику «100 упражнений» Бокса¹⁷⁵.

Отдельно *движению кисти* посвящена *Глава VII* пособия. Парфёнов писал: «Одним из главных приёмов техники при игре интервалов, аккордов и стаккато является особое движение кисти. Участвуя совместно с пальцами в игре интервалов и аккордов, кисть придает пальцам известную устойчивость и силу; при этом, пальцы обрывают струны не одновременно, а последовательно, одну за другую, начиная с нижней струны»¹⁷⁶. Таким образом, согласно методу Поссе – Слепушкина – Парфёнова, считалось, что все аккорды, интервалы и даже октавы следует исполнять *арпеджио*, при этом следя, чтобы первый палец, играющий последним, не опаздывал. Для этого предшествующие ноты рекомендовалось исполнять как бы форшлагом к верхней ноте.

Интересно, что в этой главе Парфёнов подробно рассмотрел такие разные вещи, как стаккато и флажолеты. Однако это не случайно: и штрих стаккато (в нотах обозначается знаком  или словом *Étouffée*¹⁷⁷), и приём звукоизвлечения флажолет исполняются с особым движением кисти. Флажолеты (обозначаются в нотах пустым кружком над нотой) и стаккато (когда пальцы, отыграв, становятся сразу же обратно на отыгранные струны, тем самым заглушая их) исполняется движением кисти не к себе, а *наружу*, по направлению от плоскости струн.

Глава VIII пособия Парфёнова посвящена *интервалам и их doigtés*¹⁷⁸. В ней изложен один из основополагающих элементов метода Слепушкина, а именно

¹⁷⁵ Вероятно, Парфёнов имел в виду упражнения из пособия: *Bochsa R. N. C. Méthode de Harpe*, Op. 60. Paris: Henry Lemoine & Co, 1860. 303 p.

¹⁷⁶ *Парфёнов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 17–18.

¹⁷⁷ *Étouffér* (франц.) – тушить, гасить, заглушать. Термин, обозначающий в контексте игры на арфе приём, при котором вибрация струны гасится с помощью особого движения кисти и ладони.

¹⁷⁸ Парфёнов часто использует французский термин «*doigtés*», по его определению, это «слово, обозначающее применение тех или иных пальцев к тем или иным ступеням гаммы», то

правило *предварительной постановки пальцев*: «Основное правило *doigtés* арфы заключается в том, что всякая мелодическая фигура исполняется так, чтобы последняя её нота была отыграна не ранее, чем произойдет постановка другого пальца на первую ноту следующей фигуры; если же приходится ставить заранее несколько пальцев в фигуре одного направления, то нужно ставить их одновременно»¹⁷⁹. Для развития самостоятельности каждого пальца Парфёнов предлагал играть упражнение, при котором все четыре пальца поставлены на определённые звуки аккордов, и каждый палец играет по отдельности, в то время как остальные плотно стоят на струнах (нотный пример 15).

Нотный пример 15:



С *Главы IX* начинается практическая часть пособия. В ней даны упражнения на развитие определённых видов техники, по принципу от простого к сложному. Начинает Парфёнов с *упражнений на изучение интервалов*. Николай Гаврилович приводит различные варианты аппликатуры для игры секунд, терций, кварт, квинт, секст, септим и составных интервалов. Однако Парфёнов уточняет, что все эти *doigtés* применимы только как упражнения: «На практике же общее правило исполнения таково: секунды, терции и кварты берутся соседними пальцами, квинты и сексты – «через палец», септимы, октавы и составные интервалы – крайними пальцами, то есть большим и четвертым»¹⁸⁰. Автор приводит подробные иллюстрированные примеры упражнений для двух, трёх и четырёх пальцев, обращая внимание на принцип предварительной подготовки пальцев и их одновременной постановки на струны.

В *Главе X* Парфёнов рассматривает *трель*, по его же определению – «быстрое чередование двух смежных звуков»¹⁸¹. Исполняется трель обычно вторым и

есть по сути – аппликатура. См.: об этом *Парфёнов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. – М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 10)

¹⁷⁹ *Парфёнов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 21.

¹⁸⁰ Там же. С. 23.

¹⁸¹ *Парфёнов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 28

первым пальцем и требует очень быстрого обрыва струн и возврата пальца на место для следующего обрыва. Парфёнов предлагает два варианта аппликатуры для исполнения трели в более быстром темпе, но с потерей в звучности (нотные пример 16, 17).

Нотный пример 16:



Нотный пример 17:



Также автор приводит способ исполнения трели А. И. Слепушкина. Способ этот кардинально отличается от выше представленных и позволяет исполнять трель ещё в более быстром темпе. Смысл в том, что при отвёрнутой руке с опорой первого пальца на нейтральную струну, например Ми, третий палец скользит с *c* на *d*, и в то время, как он отыгрывает, второй палец проделывает такое же скольжение, и так по очереди.

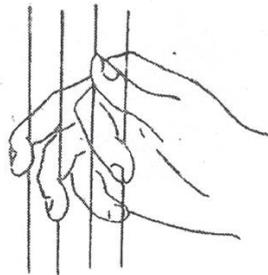
В *Главе XI* Парфёнов приступает к работе над *гаммами*. Отличительной чертой игры гамм на арфе является тот факт, что благодаря наличию педалей, посредством которых изменяется высота струн, их последовательность в любой гамме сохраняется неизменной, поэтому *doigté* всех гамм остается одинаковым: гаммы всегда заканчиваются первым пальцем, в расчёте на то, что после восходящей следует нисходящая, а начинаются они с разных пальцев в зависимости от того, на сколько октав будет играть гамма: если на одну – то начинается гамма четвертым пальцем, если на две – третьим, если на три – вторым, если на четыре – первым.

Для уверенной и быстрой игры гамм необходимо освоить способ быстрого подкладывания («подворота») и подготовки двух пальцев. При освоении техники подкладывания пальцев Парфёнов рекомендовал играть гамму со счётом. Он также привёл схемы соответствия счёта конкретным движениям при игре гаммы, составленные А. И. Слепушкиным. Основная идея Слепушкина заключалась в том, что при игре гаммы необходимо одновременно подкладывать четвёртый и третий

пальцы (альтернативные методы игры на арфе позволяют подкладывать четвёртый палец независимо от третьего).

Главу XII пособия Парфёнов посвятил *игре двойными нотами*. Автор привёл иллюстрированные примеры с аппликатурой для исполнения гамм двойными нотами: терциями, секстами и октавами. Техника эта требует одновременной постановки четвёртого, третьего, второго и первого пальца на соседние струны с последующим поочередным исполнением интервалов сначала четвертым и вторым пальцами, потом третьим и первым. При этом сразу после отыгрывания четвертого и второго пальцев они должны «перебрасываться» через большой и третий пальцы на следующие струны, принимая вот такое положение (рис. 44).

Рисунок 44:



После отыгрывания третьего и первого пальцев они перебрасываются через четвёртый и второй и ставятся на следующие струны гаммы, и так далее по очереди (нотный пример 18).

Нотный пример 18:



По аналогичному принципу переброса пальцев исполняется нисходящая гамма (нотный пример 19).

Нотный пример 19:



Парфёнов обратил внимание, что при игре двойными нотами секст и октав четвертый и третий пальцы следует ставить на струны выше середины струны.

В следующей *Главе XIII* рассматривается техника *глиссандо* – скольжения. Скольжением можно исполнять не только гаммы, но и арпеджио разных аккордов (с помощью перестроенных педалей и энгармонических замен), также глиссандо можно исполнять двойными и тройными нотами. Парфёнов расписал аппликатуру для каждого варианта восходящего и нисходящего глиссандо, обратив внимание на то, что локоть должен быть на одном уровне с тем местом, где играет глиссандо.

В *Главе XIV* Парфёнов подробнее рассказывает об *аккордах, исполняемых глиссандо*. Чаще всего таким образом исполняются «уменьшенный септаккорд, доминант – аккорд, увеличенное трезвучие, а также септаккорд и квинт-сектаккорд II ступени мажора»¹⁸². Принцип заключается в том, что с помощью определённой настройки педалей «семь ступеней гаммы, вследствие энгармонического удвоения некоторых из них, сводятся к четырём, входящим в состав аккорда»¹⁸³, при этом глиссандо играет по всем струнам, но звучат лишь определённые четыре звука аккорда, остальные струны их удваивают. Для каждого типа аккорда Парфёнов привёл примеры необходимых энгармонических замен.

Глава XV пособия посвящается *арпеджио*. В ней (так же, как и в *Главе XI*) Парфёнов привёл схемы игры арпеджио со счётом А. И. Слепушкина и с подробнейшим описанием движений пальцев, кисти и локтя. Основной принцип при игре арпеджио согласно методу Слепушкина заключается в том, что при игре в восходящем направлении пальцы отыгрывают в следующем порядке: сначала четвёртый, потом третий, второй и первый. А при игре нисходящего арпеджио – сначала первый, потом второй, третий и четвёртый. При этом надо стараться при подвороте заранее подготавливать и ставить пальцы на нужные струны.

Последняя, *Глава XVI* пособия Парфёнова посвящена *некоторым техническим трудностям, в связи с положением пальцев*. Подытоживая всё вышесказанное, Парфёнов повторяет свой главный принцип *doigté*: «основное

¹⁸² Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 37

¹⁸³ Там же.

правило *doigté* требует, чтобы всякая мелодическая фигура была исполнена так, чтобы последняя нота её была отыграна не ранее, чем произойдет постановка пальца хотя бы на первую ноту следующей фигуры»¹⁸⁴. Однако иногда это правило приходится нарушать, из-за того, что предварительная постановка четвёртого пальца бывает затруднена в связи с его сильной зависимостью от третьего пальца. Особенно это актуально для фигур, в которых задействованы только четвёртый, третий и второй пальцы. Для развития самостоятельности пальцев Парфёнов рекомендовал отдельно упражняться на таких фигурах, ставя четвёртый палец на место сразу после отыгрывания третьего.

Парфёнов привёл разнообразные виды мелодических фигур и описал, с какими трудностями может сталкиваться исполнитель и как следует их преодолевать. Автор вывел следующее общее правило: «Всякую неудобную для исполнения мелодическую фигуру рекомендуется разучивать в сокращенном виде, т. е. играть сначала только ту часть её, исполнение которой представляет трудность; лишь после преодоления последней, можно играть всю фигуру целиком»¹⁸⁵. Парфёнов настаивал на том, что для приобретения привычки к правильной постановке нужно заниматься регулярно. В заключении пособия Николай Гаврилович упомянул о разных природных данных строения руки, порой мешают и кажутся практически непреодолимыми, однако он оптимистично отметил, что даже с такими природными данными можно достигнуть многого, если заниматься неуклонно, постепенно развивая свои возможности.

Публикация «Техники игры на арфе, метод профессора А. И. Слепушкина» Н. Г. Парфёнова, по сути, подытожила суть метода Поссе – Слепушкина, которая до этого могла передаваться лишь в устной форме от учителя к ученикам. Нельзя сказать, что пособие Парфёнова получилось полноценной школой, так как в издании не было представлено достаточного количества упражнений или нотных примеров, как это обычно бывает в академических школах игры на инструментах.

¹⁸⁴ Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. С. 46.

¹⁸⁵ Там же. С. 48.

Упражнения, использованные Парфёновым, скорее явились примерами-иллюстрациями тех техник, о которых он упоминал. А в качестве упражнений он сам неоднократно рекомендовал сборник «100 упражнений» Н. Бокса. Однако этот момент не умоляет достоинств данной публикации, так как целью её было дать чёткие определения основ метода Поссе – Слепушкина, исключив возможность неправильного его трактования, именно база этого метода, основные правила звукоизвлечения и постановки рук и пальцев были освещены и закреплены в пособии Парфёнова. Принципиально другой подход к звукоизвлечению (а именно направление колебания струны, которое должно происходить в плоскости струн, то есть поперек древесных волокон деки) позволило добиться более глубокого и красивого звучания на арфе, тем самым выделив данную школу среди прочих. Впоследствии метод Слепушкина активно развивался в стенах Московской консерватории, позже получив среди российских арфистов статус Московской арфовой школы. Московскую арфовую школу часто противопоставляли Петербургской, развивающейся традиционными путями становления общеевропейских арфовых школ. В мировом масштабе именно Московская школа получила признание в качестве Русской национальной арфовой школы, возможно по причине того, что Петербургская школа не была новаторской для Европы, а скорее родственной. Московская же школа имела свои отличия и, конечно, выдающихся представителей, которые прославили эту школу за рубежом. Таким образом можно смело сказать, что А. И. Слепушкин и Н. Г. Парфёнов сделали огромный вклад в формирование Русской арфовой школы, сформулировав свой метод, который изначально был распространён лишь в Москве, а позднее стал общепризнанным в мире.

3.2 «Метод игры на арфе» Л. Лоуренс – К. Сальседо и его особенности

Примерно в то же время, как происходила работа Н. Г. Парфёнова над систематизацией и оформлением в полноценную публикацию «Метода» Поссе – Слепушкина, шел процесс создания «Метода» Лоуренс – Сальседо. Выпущенное в свет издание общим объемом в 70 страниц, состоит из краткого *Введения*, *Главы*,

посвящённой упражнениям, и Главы, в которой помещены 15 прелюдий, написанных Сальседо специально для этого пособия¹⁸⁶.

Рассмотрим наиболее важные позиции американского «Метода».

Во *Введении* Сальседо прежде всего, как музыкант-практик, много лет проработавший в оркестре, обращал внимание на особенность арфы – её оркестровый характер. Он писал о том, что в начале XX века арфа всё ещё переживала своё «детство», практически не имея достойного нотного репертуара¹⁸⁷. Ведь, безусловно, механические усовершенствования инструмента и его технические возможности существенно влияли на композиторов и на ту музыку, которую они могли сочинять. А такой прогресс случился с арфой сравнительно недавно. Как известно, французский мастер С. Эрар ввёл в обиход арфу с педалями двойного действия после 1801 года, а запатентовал её в 1810 году. С тех пор арфа приобрела свой современный вид. Сальседо отмечал, что на описываемый момент (вновь напомним, что работа издана в 1929 году) арфовый репертуар обогатился произведениями ведущих композиторов начала XX века. Причём в основном произведения были рассчитаны на продвинутых арфистов: таким образом, автор отметил нехватку небольших пьес, которые могли бы технически подготовить арфиста к столь сложным произведениям. Сальседо верил, что 15 прелюдий, написанных им специально для «Метода», восполнят эту нехватку. Он отмечал, что прелюдии будут полезны как начинающим арфистам, которые хотели бы стать профессионалами, так и профессионалам, которые хотели бы лучше познакомиться с возможностями современной арфы. Также Сальседо рекомендовал всем композиторам, дирижёрам и музыковедам ознакомиться с его прелюдиями, причём не просто визуально, а проиграв их на арфе, чтобы понять, что зачастую разнообразные колористические и технические возможности арфы просто недооцениваются.

¹⁸⁶ Lawrence L., Salzedo C. Method for the Harp. New York: G. Schirmer, Inc., 1929. 72 p.

¹⁸⁷ Сальседо неоднократно в своих теоретических пособиях скептически отзывался о достоинствах музыки, написанной для арфы до него. Нельзя с ним полностью согласиться, однако, правда, что для арфы создано большое количество «салонной» музыки, и до некоторых пор инструмент не воспринимался серьёзно.

В своей школе Сальседо отталкивался именно от созданных им прелюдий и выстраивал всю программу обучения так, чтобы можно было овладеть ими. Поскольку пособие рассчитано, в том числе на начинающих, вначале даны элементарные упражнения для технического ознакомления с инструментом.

Сальседо обращал внимание на то, что во многих сборниках упражнений и школах игры, как для арфы, так и для фортепиано, акцент делается на правую руку. Он полагал, что на его прелюдиях руки будут развиваться равноценно. Сальседо рекомендовал учителям самим для начала выучить прелюдии, чтобы они не казались ученикам слишком сложными. Он просил внимательно относиться к авторским пометкам, темпам, оттенкам и особенно к аппликатуре¹⁸⁸. Идею о том, что пальцы можно выбирать в зависимости от руки, по удобству исполнителя, Сальседо считал абсолютно неприемлемой. Также в своих прелюдиях он активно задействовал педали, чтобы обучающийся мог сразу познакомиться со всем тональным разнообразием арфы. При этом арфист подчёркивал важность соблюдения указанных темпов, особенно при исполнении прелюдий на концертах, никакие дополнительные замедления им не приветствовались. Только на этапе разбора пьесы позволялось учить в медленном темпе. Сальседо всегда имел чёткое представление, как должны звучать его произведения, и практически не оставлял места для игры *rubato*.

По замыслу Сальседо и Лоуренс в первом разделе «Основные упражнения и технические пояснения» (*Fundamental Exercises and Technical Explanations*) помещена вся теоретическая часть: основные положения постановки рук, звукоизвлечения, тушения, упражнения на разные виды техник (с нотными примерами), а также советы по настройке инструмента, натягиванию струн и даже представлены некоторые новые звуковые эффекты. Авторские прелюдии, наглядно иллюстрирующие всё вышесказанное, вынесены в отдельный раздел.

В разделе, помещённом перед прелюдиями, Сальседо объясняет, как правильно натягивать струны, делать узлы и даже как связать порванную струну,

¹⁸⁸ Сальседо всегда делал много авторских пометок в тексте. Он часто проставлял аппликатуру, штрихи и нюансы, и всегда требовал от учеников их чёткого соблюдения.

при условии, что она порвалась сверху: надо связать её с более толстой струной, и натянуть таким образом, чтобы верхняя часть струны в связке была более толстой, чем лопнувшая струна. Сальседо приводит подробные иллюстрации, как сделать правильный узел и даже утверждает, что связанная струна будет прочнее новой.

Как и Парфёнов, Сальседо рекомендовал настраивать арфу по октавам и квинтам, хотя его схема и отличается немного от схемы, предложенной российским арфистом. Сальседо *строит арфу на бемолях и начинает от струны С. Парфёнов же предлагает строить арфу на бемолях от А.* В схеме настройки арфы Сальседо даёт аппликатуру, которую требует выполнять, у Парфёнова пальцы не проставлены.

Что касается постановки рук, то Сальседо с самого начала подчёркивал важность правильной посадки. Он рекомендовал обращать внимание даже на такие вещи как сиденье, на котором помещается арфист. Не только с практической точки зрения, но и с эстетической важно использовать специальную арфовую скамью, а не фортепианную банкетку или обычный стул¹⁸⁹. Итак, сесть надо прямо, не слишком напряжённо, но и не совсем расслабленно, *посередине* скамейки. Арфу следует зажать между коленями и наклонить на правое плечо, как можно ближе к шее. Сальседо подчёркивал, что нельзя сидеть низко – это выглядит некрасиво, арфа как будто заваливается на исполнителя, но и нельзя сидеть слишком высоко – это выглядит нелепо. При неправильной посадке сложнее играть посередине струн, что пагубно влияет на звук. В отличие от Парфёнова, он предлагал проверять правильность высоты посадки с помощью рук (Парфёнов проверял правильность посадки соотношением уха с верхом звуковой коробки). При постановке рук на струны локтям должно быть не тяжело находиться в абсолютно горизонтальном положении при опущенных плечах. Голова не должна «отдыхать на деке», как и не должна сильно отклоняться влево. Важно также следить за ногами: если не

¹⁸⁹ Вероятно, товары для арфы, такие как банкетки, были широко представлены на американском рынке, раз Сальседо рекомендует использовать специальный арфовый стул. В отечественной практике практически всегда пользуются стандартными фортепианными банкетками. В школах зачастую банкетки заменяются обычными стульями и подставками.

задействованы педали, они должны спокойно стоять на полу, не под банкеткой и не скрещиваясь.

Сальседо напоминал о важном обстоятельстве – ногти арфиста всегда должны быть очень короткими. При постановке на струны пальцы должны «смотреть» вниз, сохраняя округлость, надо стараться не прогибать их (хотя при игре некоторых больших интервалов и аккордов пальцы сами будут распрямляться или даже немного прогибаться). Как и Парфёнов, Сальседо подчёркивал, что струны *не должны служить опорой для пальцев*, пальцы должны вставать на струны без надавливания. Первый – высокий и практически вертикальный. Между ним и вторым пальцами должно быть достаточно пространства. На это всегда нужно обращать внимание ученика. *Кисть должна быть довёрнутой* (как и в методе Слепушкина). Для проверки правильно довёрнутой кисти следует обратить внимание на морщины, образующиеся между первым и вторым пальцами. Если они есть – кисть довернута правильно. Не стоит в начале обучения обращать много внимания на мизинец, он просто должен повторять естественные движения четвёртого пальца. Однако Сальседо подчёркивал, что позднее *пятый палец следует немного отставлять от остальных*, так рука будет выглядеть благороднее¹⁹⁰.

Сальседо, как и Парфёнов, обращал внимание и на то, что руки должны находиться на струнах примерно на одной высоте. Первый палец левой руки должен быть немного ниже первого пальца правой руки, но всегда выше остальных пальцев правой руки. Играть надо посередине струн: в этом взгляды Сальседо и Парфёнова сходятся. Однако Сальседо рекомендовал на диезах играть чуть ниже, чем на бекарах и бемолях¹⁹¹. Важное отличие в постановке кисти у Сальседо (в сравнении с методом Слепушкина) – он считает, что *кисть никогда не должна опираться на деку* (ни правая, ни левая; у Рубина – только левая). Кисть правой

¹⁹⁰ Для Сальседо визуальный образ арфиста всегда был очень важен. В русской арфовой традиции не принято отставлять мизинец, поскольку это может способствовать зажатию руки.

¹⁹¹ Эта рекомендация кажется довольно трудно выполнимой, так как со временем обучения место игры на струнах находится исполнителем абсолютно автоматически.

руки может иногда слегка касаться деки при игре в верхнем регистре, но она не должна опираться на неё (если, конечно, это не специальный приём игры у деки).

По поводу локтей Сальседо писал, что у начинающих они всегда должны быть абсолютно горизонтальными при игре в среднем регистре, однако локоть левой руки может слегка опускаться во время исполнения в верхнем регистре, во избежание поднятия плеча.

Так же, как и Парфёнов Сальседо предостерегал учащихся задира́ть плечи. *При отыгрывании (обрыве струны) пальцы должны идти в ладонь* – это общее, основополагающее правило не только Сальседо, но и для метода Поссе – Слепушкина – Парфёнова. Однако их взгляды на отыгрывание первого пальца разнятся: Сальседо считал, что после отыгрывания *первый палец должен спокойно «ложиться» на вторую фалангу второго пальца*, таким образом можно снять напряжение. Парфёнов допускает доведение первого пальца при отыгрывании практически до второго только на начальном этапе освоения движения – допускается даже преувеличение размаха, однако далее от этого стоит отказаться. Особенно такое отыгрывание, по мнению Парфёнова, будет мешать при игре в быстром темпе.

Сальседо предостерегал начинающих играть громким форсированным звуком. Он считал, что для начала необходимо полностью освоить правильную технику отыгрывания пальцев, а мышцам необходимо время на адаптацию к нагрузке. Сальседо подчёркивал, что ученик всегда должен считать вслух, причём громко и четко, а также – обращать внимание на пальцы, указанные в нотах. Он не рекомендовал начинающим заниматься более полутора часов в день.

Кроме того, Сальседо привёл множество различных упражнений на постановку рук. Начинает он с игры отдельно четвёртым пальцем (не вторым, как Парфёнов), далее третьим, вторым и первым. Потом, согласно «Методу» идут упражнения на связку нескольких пальцев.

Сальседо, как и Парфёнов, подчеркивал важность *предварительной подготовки пальцев*. Квадратные скобки в нотах подсказывают, как правильно их группировать. Необходимо готовить их в том порядке, в котором они играют.

Упражнения Сальседо рекомендовал разучивать отдельными руками, и лишь потом соединять их, не забывая перед игрой проверять, в правильной ли позиции находится рука.

В «Метод» Сальседо также присутствуют упражнения на игру аккордов. Он пишет, что манера арпеджирования аккордов должна зависеть от исполняемой музыки. При этом, учитывая характер инструмента, по мнению Сальседо (совпадающим с мнением Парфёнова) *необходимо слегка арпеджировать все аккорды*. Октавы и отдельные интервалы арпеджировать не следует (у Парфёнова допускается). После аккордов Сальседо рассматривает приём игры глиссандо и его обозначения в нотах, а также игру гамм и арпеджио в разных направлениях.

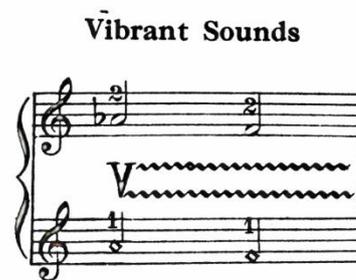
Сальседо уделял особое внимание качеству звука. Он считал, что жертвовать качеством звука ради темпа не следует. С самого начала ученик должен привыкать обращать внимание на оттенки, указанные в нотах, и чётко выполнять их. Начинаящий арфист должен заниматься регулярно, но мягким звуком, только со временем звук будет наращивать свою мощь. В случае усталости, на которую часто жалуются начинающие, Сальседо рекомендовал найти источник напряжения, вызвавший дискомфорт. Если боль возникла в верхней части рук – это нормальное развитие мышц (бицепса и трицепса), соответственно можно продолжать занятие. Однако если ученик чувствует напряжение или зажатие в кисти – следует немедленно прекратить так как вероятно рука находилась в неправильной позиции. В таком случае лучше заниматься под надзором, тихим звуком, пока пальцы не окрепнут, и кисть не привыкнет к правильному свободному положению.

Так же, как и Парфёнов, Сальседо в своём «Метод» описывал, как правильно пользоваться педалями, и представил схему их обозначения в нотах. Помимо педалей Сальседо уделил внимание технике игры флажолетов (приводя при этом очень полезные иллюстрации), технике тушения звука, а также различным ритмическим упражнениям на развитие координации и полиритмического мышления. Он считал работу с метрономом неотъемлемой частью занятия.

Сальседо описал несколько новых приёмов игры на арфе, изобретённых им, которые не вошли в его пособие «Исследование современной арфы». Данные приёмы имеют весьма специфические авторские обозначения, отличающиеся от общепринятых. Это:

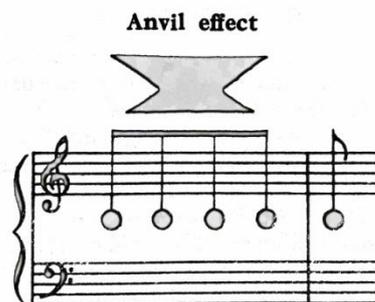
– «**Эффект вибрирующего звука**» («*Vibrant Sounds*») – приём, при котором правая рука берет ноту как обычно, а левая – одновременно сильно и коротко несколько раз подряд нажимает большим пальцем на ту же струну между вилкой и колком, таким образом меняя её натяжение и получая легкое вибрато (нотный пример 20).

Нотный пример 20:



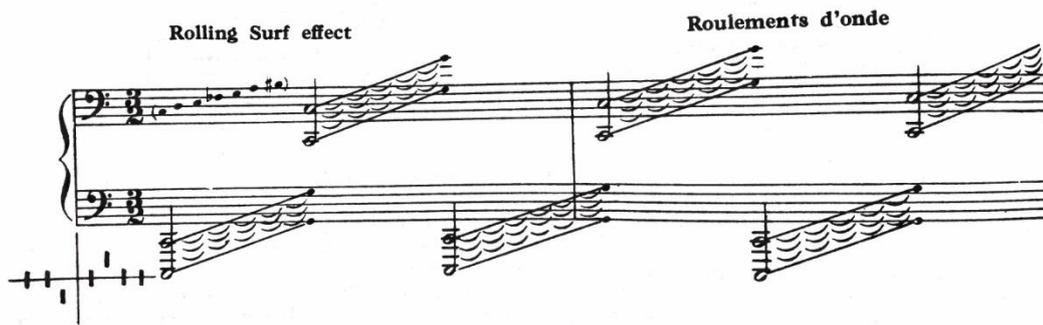
– «**Эффект наковальни**» («*Anvil Effect*») – исполняется ударом металлической частью настроющего ключа по наиболее звучному месту латунного вербеля арфы с правой стороны (нотный пример 21).

Нотный пример 21:



– «**Эффект набегающей волны**» («*Rolling Surf Effect*») – звучание, возникающее при одновременном горизонтальном скольжении всех расслабленных пальцев по струнам (нотный пример 22).

Нотный пример 22:



Второй раздел своего «Метода» Сальседо полностью посвятил прелюдиям, и обозначениям приёмов, которые в них встречаются. Фактически, целью данного издания стал типично американский подход: реклама сочинений Сальседо, которые рассматривались им как своего рода вершина в постижении разнообразных технических возможностей арфового искусства.

Таким образом, при сравнении российской и американской школ начального обучения игре на арфе на примере пособия Н. Г. Парфёнова «Техника игры на арфе. Метод профессора А. И. Слепушкина» и «Метода» Лоуренс – Сальседо, можно сделать следующие выводы:

1) Сальседо и Парфёнов разделяли общие принципы постановки рук за исключением таких моментов как вектор направления колебания струны, положение кисти на деке, отведение мизинца и отыгрывание первого пальца. Музыкальные примеры, данные в пособии Парфёнова, иллюстрируют лишь базовые техники звукоизвлечения и упражнения на их освоение. Пособие рассчитано на начинающих и тех, кто хочет освоить данный метод звукоизвлечения, однако полноценной школой пособие считать нельзя ввиду отсутствия достаточного количества упражнений и непосредственно музыкального материала. «Метод» Лоуренс – Сальседо в своей теоретической части полностью подходит начинающим арфистам, он содержит довольно много упражнений, выстроенных по принципу от простого к сложному, и объясняет все основные моменты звукоизвлечения. Однако прелюдии, написанные Сальседо, всё-таки больше рассчитаны на подготовленного ученика. Полезны советы Сальседо по

замене струн и интересны его описания новых приёмов игры, которые можно встретить непосредственно перед каждой прелюдией.

2) Оба этих пособия представляют огромный интерес для начинающего (и не только) арфиста. Сальседо гораздо больше внимания уделяет различным приёмам звукоизвлечения, что является прекрасным дополнением к основной школьной базе. Данные школы не сильно противоречат друг другу, и, вероятно, это обусловлено их общими европейскими корнями, одной исполнительской традицией, лежащей в основе всех существующих в настоящий момент национальных практик. Однако *принципиально новый подход к звукоизвлечению*, изложенный в методе Слепушкина Парфёновым все же выделяет данную школу среди прочих.

В заключение приведём сравнительную характеристику базовых основ данных методов. Таблица, помещенная ниже, составлена с учетом тождества и различия двух школ и, как представляется, демонстрирует специфические особенности «русского» и «американского» педагогических арфовых методов, а также моменты их совпадений и принципиальных отличий (таблица 1).

Таблица 1:

Категории сравнения:	Согласно методу Слепушкина, изложенного Парфёновым:	Согласно методу Лоуренс – Сальседо:
Настройка арфы:	На бемолях, по квинтам и октавам от А.	На бемолях по квинтам и октавам от С.
Посадка за инструмент:	Проверять правильность посадки соотношением уха с верхом звуковой коробки.	Проверять правильность высоты посадки с помощью рук: локтям должно быть не тяжело находиться в абсолютно горизонтальном положении при опущенных плечах.
Положение рук на струнах:	– Руки должны находиться примерно на одной высоте на струнах; – Играть посередине струн.	– Руки должны находиться примерно на одной высоте на струнах;

		– Играть посередине струн, но на диезах чуть ниже.
Положение кисти:	<p>– Довёрнутость руки, чтобы касаться струны большим количеством мякоти подушечки пальца;</p> <p>– Кисть правой руки должна опираться на деку при игре в среднем и верхнем регистре. Левая – только при игре в верхнем регистре;</p> <p>– при отыгрывании струны завершающим этапом является <i>кистевое движение</i>, продлевающее работу пальцев и способствующее более насыщенному звуку.</p>	<p>– Довёрнутость руки;</p> <p>– Кисть никакой руки никогда не должна опираться на деку, только если не указан специальный прием «игры у деки». Правая рука при игре в верхнем регистре может слегка касаться деки, но не опираться на неё.</p>
Положение пальцев:	<p>Большой палец выпрямлен и образует угол 40 градусов с плоскостью струн. Второй, третий и четвёртый пальцы ставятся чуть ниже друг за другом, образуя единую линию.</p>	<p>Большой палец практически вертикален, между ним и вторым пальцем много пространства. Остальные пальцы направлены вниз и округлены.</p>
Движение пальцев при звукоизвлечении:	<p>– Второй, третий и четвёртый пальцы должны отыгрывать струну по направлению к себе – «в ладонь». Движение производится сгибанием пальца в нижнем его суставе – от самого его основания. Участие всех трёх суставов в движении, увеличивает размах пальца, и влияет на силу звука;</p> <p>– Не стоит прогибать пальцы при обрыве струны;</p> <p>– Большой палец, оставаясь прямым, совершает круговое движение по направлению от струны во вне, возвращаясь в исходное положение.</p>	<p>– Второй, третий и четвертый пальцы должны отыгрывать «в ладонь», касаясь её;</p> <p>– Не стоит прогибать пальцы при обрыве струны;</p> <p>– Большой палец при отыгрывании должен спокойно ложиться на вторую фалангу второго</p>

	Пальцы играют мякотью подушечек последний фаланги.	пальца – таким образом избавляясь от напряжения.
Мизинцы:	Мизинцы не участвуют в игре, мизинец может помочь четвёртому пальцу, повторяя и усиливая его движения, особенно при взятии широких аккордов. Не стоит «отставлять» мизинец, из-за этого может появиться зажим в руке.	Мизинцы не участвуют в игре. В начале обучения мизинец может повторять движения четвёртого пальца, однако позднее его стоит «отставлять», таким образом рука будет выглядеть утончённее.
Принцип предварительной подготовки пальцев:	Является основополагающим.	Является основополагающим.
Исполнение аккордов и интервалов:	Если не указано в нотах иное, аккорды и интервалы следует всегда слегка арпеджировать, не опаздывая при этом на сильную долю.	Манера арпеджирования аккордов должна зависеть от исполняемой музыки. Учитывая характер инструмента, необходимо слегка арпеджировать все аккорды. Октавы и отдельные интервалы арпеджировать не следует.

ГЛАВА 4. М. Гранжани и его вклад в арфовое искусство

Весомый вклад в американское арфовое искусство внёс неустанный труд на его благо Марселя Гранжани (1891–1975) – выдающегося исполнителя, педагога и композитора, существенным образом обогатившего арфовый репертуар. Француз по происхождению, Гранжани, как и многие его современники-музыканты, в молодости покинул Европу и уехал жить в США, где сделал очень многое для популяризации инструмента. Историческая роль Гранжани в развитии искусства игры на арфе безусловна. Однако в отечественной культуре сведения об этом замечательном музыканте имеют весьма скудный и отрывочный характер и ограничиваются несколькими фразами в справочных изданиях. Нашу задачу мы видим здесь в том, чтобы заполнить существующий пробел в представлении, где, когда и как жил и работал этот разносторонний художник, как складывалось его композиторское и исполнительское творчество, какими принципами он руководствовался в создании своей эстетической системы и какое влияние его искусство оказало на американскую арфовую школу.

4.1. Французский и американский периоды творческой деятельности

Как и Сальседо, Гранжани родился во Франции, в Париже, 3 сентября 1891 года. В связи с ранней смертью своей матери, с трехлетнего возраста он воспитывался своей кузиной Джульетты Джордж (*Mlle. Juliette Georges*). Именно она открыла для него мир музыки. Мадемуазель Джорж, будучи выпускницей Парижской консерватории, стала обучать мальчика основам сольфеджио и гармонии, а также игре на фортепиано. Она же представила Марселя своей бывшей сокурснице – известной арфистке Анриетте Ренье (*Henriette Renie*), которая разглядела в ребенке незаурядный талант, тягу к занятиям. Таким образом, с восьмилетнего возраста Гранжани стал обучаться игре на арфе, а Ренье стала его главным, хотя и не единственным педагогом.

Ренье окончила Парижскую консерваторию по классу арфы у А. Хассельмана. Как уже указывалось ранее, Хассельман воспитал целое поколение выдающихся исполнителей XX века. Помимо Карлоса Сальседо к числу

его учеников принадлежат Пьер Жаме (*Pierre Jamet*), Марсель Турнье (*Marcel Tournier*) и Лили Ласкин (*Lily Laskine*). К Хассельману через три года напряженных занятий Ренье привела и Гранжани. Однако, несмотря на учебу в Парижской консерватории у Хассельмана, Гранжани продолжил брать уроки и у Ренье. Много лет спустя ученица Гранжани, а впоследствии автор книги о нём Р. Инглфилд¹⁹² привела в своей книге слова Ренье: «Марсель Гранжани – выдающийся арфист. Он не только обладает великолепной техникой, но и богатым благородным звуком, который демонстрирует всю красоту инструмента, а также способностью к здоровой, тонкой и ясной музыкальной интерпретации, всё это делает его одним из величайших виртуозов французского искусства. Я считаю его гордостью своей школы, и не менее горжусь тем, что он сам считает себя моим учеником»¹⁹³.

В Консерватории Гранжани учился весьма прилежно. Он выигрывал первые учебные премии не только по арфе, но и по сольфеджио и гармонии. Помимо арфы он занимался на фортепиано и органе. За годы обучения Гранжани исполнил три концерта Э. Пэриш-Алварса (*e moll*, *g moll*, *Es dur*), концерты А. Цабеля, К. Райнеке, концертино К. Обертюра и концерт своего педагога А. Ренье, который любил больше всего¹⁹⁴. В семнадцатилетнем возрасте Гранжани дал первый сольный концерт в зале Эрар, а также дебютировал в качестве солиста с Оркестром Ламурё. Сольная карьера Гранжани началась стремительно: после окончания

¹⁹² Рут Инглфилд (*Ruth K. Inglefield*) – арфистка, ученица Гранжани, в 1977 году выпустила в свет книгу, посвящённую своему педагогу. В ней она собрала и литературно обработала воспоминания его жены, учеников, коллег, процитировала различные документы, касающиеся его арфовой деятельности. Рут Инглфилд умерла относительно недавно, в 2019 году, причем, что поразительно: в тот же день, что и Марсель Гранжани – 24 февраля.

¹⁹³ *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 11.*

¹⁹⁴ Элиас Пэриш-Алварс (1808–1849) – английский арфист и композитор; автор Концертино для арфы с оркестром *e moll* – ор. 34 (1838), Концерта для арфы с оркестром *g moll* – ор. 81 (1842) и Концерт *Es dur* – ор. 98 (1845).

Альберт Генрихович Цабель (1834–1910) – российский арфист и композитор германского происхождения; автор Концерта для арфы с оркестром *c moll* ор. 35. (1904).

Карл Райнеке (1824–1910) – немецкий композитор, дирижёр и пианист; автор Концерта для арфы с оркестром *e moll* ор. 182. (1884).

Карл Обертюр (1819–1895) – немецкий арфист и композитор; автор Концертино для арфы и оркестра ор. 175 (1863).

Анриетта Ренье (1875–1956) – французская арфистка и композитор; автор Концерта *c moll* (1901).

консерватории он провел множество концертов в разных городах Европы, а в 1913 году исполнил «Интродукцию и аллегро» М. Равеля, причём оркестром дирижировал сам Равель, который был поражён виртуозной игрой молодого арфиста.

В годы Первой мировой войны Гранжани работал органистом в соборе Сакре-Кёр (*Sacré Cœur*) в Париже. Из-за перенесенного плеврита его не призвали на фронт, и вся его армейская служба заключалась в том, что он должен был проверять документы у возвращающихся в отпуск солдат на вокзале Гар-дю-Нор (*Gare du Nord*). Арфист переживал, что в то время, как многие его друзья сражались и погибали на фронте, он работал в тылу. Гранжани забросил арфу. И только после окончания войны музыкант вернулся к инструменту.

В 1918 году Гранжани познакомился со своей будущей женой Жоржеттой Буланжер (*Georgette Boulanger*), которая брала уроки фортепиано у кузины арфиста Д. Джордж. По профессии Ж. Гранжани была певицей, и после свадьбы пара часто давала совместные концерты. После окончания консерватории, помимо выступлений, Гранжани начинает педагогическую деятельность. В 1921 году он организовал отделение арфы в Летней Американской Школе в Фонтенбло. Гранжани возглавлял его до 1926 года. Параллельно стремительно развивалась его международная сольная карьера. В 1922 году он впервые выступил в Лондоне, а двумя годами позже в Нью-Йорке. Он гастролировал и играл с разными оркестрами, работал со многими дирижерами, среди которых были А. Корто, В. Дамрош, В. Гольшман, С. Кусевицкий, Г. Пьерне и другие.

В 1922 году Гранжани вместе с флейтистом Рене Леруа (*René Le Roy*) основали знаменитый Парижский инструментальный квинтет, который просуществовал до 1958 года. Гранжани выступал в составе квинтета недолго: в связи с его активно развивающейся зарубежной карьерой в 1924 году его сменил Пьер Жаме, и с 1945 года квинтет был переименован в «Инструментальный квинтет Пьера Жаме». Ансамбль состоял из арфы, флейты, скрипки, альты и виолончели. Изначально собралось трио (Р. Леруа, П. Гру (*Pierre Grout*), М. Гранжани), чтобы исполнить Сонату Дебюсси для флейты, альты и арфы, немного

позже к ним присоединились скрипка и виолончель (Р. Ба (*Rene Bas*), Р. Буме (*Roger Boulme*)). Многие композиторы сочиняли специально для этого ансамбля: в их числе Ж. Йонген (*Joeph Jongen*) (он написал для этого состава «Концерт для пяти»), Г. Пьерне (*Gabriel Pierné*), А. Оннегер, Ж. Ибер (*Jacques Ibert*), Ж. Крас (*Jean Cras*), М. Турнье, А. Жоливе, А. Руссель, Ф. Шмитт и другие. В разное время в составе ансамбля играли арфисты М. Гранжани и П. Жаме, флейтисты Рене Леруа и Гастон Крюнель, скрипач Рене Ба, альтисты Пьер Гру, Этьен Жино (*Étienne Ginot*) и Жорж Бланпен (*Georges Blanpain*) и виолончелисты Роже Буме, Марсель Фрешвиль (*Marcel Frécheville*) и Робер Крабански (*Robert Krabansky*). За время существования квинтет много гастролировал по Европе, США, Канаде, а также выступал с концертами в Алжире, Марокко и в Египте.

В период с 1922 по 1935 год Гранжани ежегодно ездил в концертные туры по всему миру. Р. Инглфилд приводит интересную заметку из газеты *Port Washington News*: «Марсель Гранжани активно гастролирует по Штатам, Канаде и другим странам. Два года назад он выступил перед президентом США в Белом Доме, в Лондоне он играл для посла Франции. Арфист пользуется невероятным успехом в высших кругах и много выступает на частных музыкальных вечерах. Несколько лет назад он был удостоен чести играть на дне рождения ныне покойного Томаса Эдисона...».¹⁹⁵

В Америке исполнительское искусство Гранжани принимали тепло, и в 1936 году семья приняла решение переехать в Нью-Йорк. В США Гранжани продолжил свою педагогическую и концертную деятельность. В 1938 году он был назначен главой кафедры арфы в Джулиардской Школе музыки в Нью-Йорке, где проработал до самой смерти в 1975-м. Гранжани ввёл специальный курс для арфистов, в рамках которого, помимо специальности, ученики занимались читкой с листа, играли в ансамблях, разучивали оркестровые и оперные партии, изучали практическую гармонию, писали переложения и транскрипции для арфы. Одна из его учениц, Анна Эверингхэм (*Anne Everingham*) вспоминает: «Я имела честь быть

¹⁹⁵ *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 18.*

среди студентов Гранжани первого потока в Джулиардской школе музыки. Я всегда мечтала учиться у него и даже собиралась ехать к нему на учебу во Францию. Когда я узнала, что он будет преподавать в Джулиардской школе, я сразу же бросила занятия в колледже несмотря на то, что это была середина семестра, и уехала в Нью-Йорк поступать <...> Для меня Гранжани был практически святым. Он обладал такими духовными качествами, которые заставляли меня чувствовать благоговение в его присутствии. Превосходное исполнение, музыкальность и глубокая осмысленность – все это слышно в игре Гранжани и всегда будет служить для меня неисчерпаемым источником вдохновения»¹⁹⁶.

Психологический облик Гранжани будет неполным, если не упомянуть ещё один весьма показательный жизненный эпизод. Случилось так, что Гранжани добирался в Америку на одном корабле вместе с С. С. Прокофьевым. Автор «Огненного ангела», лично познакомившись с арфистом, предложил ему вместе написать концерт для арфы. Гранжани ответил на предложение твёрдым отказом, аргументируя это тем, что он сам композитор и лучше напишет свой собственный концерт. К сожалению, он так и не написал концерта для арфы, и Прокофьев также отказался от своей затеи¹⁹⁷. При этом Гранжани не раз исполнял произведения Прокофьева. Например, сохранилась афиша концерта 1924 года, в котором Гранжани исполнил его «Прелюд» (Op. 12 № 7, посвящённый Элеоноре Дамской). Также вероятно, что Гранжани мог исполнять «Мимолётность» (Op. 22 № 7) и «Гавот» (Op. 12 № 2).

Помимо работы в Джулиардской школе музыки практически каждое лето арфист организовывал арфовую летнюю школу. Если у него не было возможности посвятить все своё лето преподаванию, он выкраивал время хотя бы для интенсивных мастер-классов. Места проведения таких летних школ были разные: Нью-Йорк, Вашингтон, Калифорния, Висконсин, Мэн. Студенты приезжали из самых разных штатов. Гранжани был поражён столь живым интересом к арфе,

¹⁹⁶ *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 92.*

¹⁹⁷ Об этом вспоминал арфист Фабрис Пьер, сохранивший историю со слов своего учителя Пьера Жаме (который был близким другом Гранжани).

который он встретил в США. Среди его учеников числились не только студенты, которые хотели стать профессиональными арфистами, но и взрослые и даже пожилые люди, которые просто мечтали познакомиться с инструментом. Гранжани радовался, что арфа обретает все большую популярность, а люди действительно интересуются арфовой музыкой: «Люди в США гораздо более склонны искать себе хобби и осваивать новые профессии, нежели чем в любых других странах»¹⁹⁸, – говорил артист.

В 1943 году музыкант основал первое отделение арфы в консерватории Монреаля (Квебек, Канада). Регулярно летая туда, арфист проработал в консерватории следующие двадцать лет, до 1963 года. Также в период с 1956 по 1966 годы Гранжани возглавлял арфовый класс в Манхэттенской школе музыки в Нью-Йорке. Благодаря столь масштабной педагогической деятельности Гранжани воспитал много прекрасных учеников, впоследствии ставших знаменитыми арфистами. Среди них Нэнси Аллен (в 1973 году она выиграла самый престижный и сложный международный арфовый конкурс в Израиле, а в настоящее время Аллен – первая арфа Нью-Йоркского филармонического оркестра), Анна Кларк (*Anna Clark*), Анна Адамс (*Anna Adams*), Рут Инглфилд (*Ruth Inglefield*), Эмили Л. Оппенгеймер (*Emily Oppenheimer*), Карен Линдквист (*Karen Lindquist*),

Гранжани не только обладал педагогическим талантом, но и был хорошим организатором. В 1959 году, во время Первого международного арфового конкурса в Израиле Пьер Жаме предложил создать международную ассоциацию арфистов. Гранжани поддержал идею и возглавил комитет ведущих арфистов США. Так, на протяжении многих лет Гранжани работал на разных должностях в «Американском арфовом обществе» (*American Harp Society – AHS*). Эта работа доставляла ему огромное удовлетворение, по воспоминаниям одного из членов общества Л. Томсона (*Lucien Thomson*): «<...> американское арфовое общество стало любимым детищем Гранжани. Он писал письма арфистам и людям, интересовавшимся этим инструментом, собирал деньги для фонда, с удовольствием наблюдал, как растёт

¹⁹⁸ *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 16.*

число членов арфового общества и любил просматривать ежедневные доклады о деятельности и росте фонда. Гранжани считал арфовое общество организацией, в которой арфисты, прежде всего, могли бы общаться, играть друг для друга и обсуждать достоинства старых и новых сочинений»¹⁹⁹. Гранжани практически никогда не пропускал встреч нью-йоркского подразделения Американского арфового общества. Для музыкально-образовательной программы *AHS* он специально сочинил «Танцующих ягнят» («*Les Agneaux Dansent*»), своё последнее опубликованное произведение.

В 1967 году Гранжани дал свой последний сольный концерт в рамках конференции Американского арфового общества. Последующие годы Гранжани много болел. 24 февраля 1975 года на 84-м году жизни арфист скончался в Нью-Йорке²⁰⁰.

4.2. Композитор, педагог, аранжировщик

Как всякий значительный музыкант-практик, Гранжани, подобно его предшественникам, заботился о расширении арфового репертуара, прилагая к тому постоянные усилия. Его многолетний композиторский, исполнительский и педагогический труд с годами обрел черты собственной, базирующейся на традиции и творческом её развитии, системы.

Композиция для музыканта значила не менее, чем исполнительство. В начале своей музыкальной карьеры, когда он ещё писал для фортепиано, голоса и оркестра, многие во Франции считали его новым представителем французского модернизма, последователем К. Дебюсси. Позднее он стал создавать новые композиции только для арфы. В основном его произведения написаны в неоклассическом стиле (одним из ярких примеров является его «Ария в классическом стиле» для арфы). Безусловно, Гранжани прежде всего как выдающийся арфист стремился обогатить арфовый репертуар. Он создал

¹⁹⁹ *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 27.*

²⁰⁰ Гранжани похоронен на кладбище *Gate of Heaven Cemetery (Hawthorne, Westchester County, New York)*.

произведения для арфы-соло и ансамбли, вошедшие в так называемый золотой арфовый репертуар. Самым известным произведением Гранжани является арфовая «Рапсодия»²⁰¹.

«Рапсодия» – яркая концертная пьеса, которую Гранжани посвятил своей учительнице Анриетте Ренье, первой обратившей внимание на его яркий природный талант. В 1923 году, через год после создания, «Рапсодия» вошла в список экзаменационных произведений в Парижской консерватории. Сочинение начинается яркой патетически изложенной аккордовой темой, демонстрирующей всю красоту мощного звучания арфы. Далее тема развивается в виртуозных пассажах, требующих от исполнителя немалого мастерства. Средний раздел «Рапсодии» – своего рода лирический «остров», контрастный по динамике и поэтическому стилю, начальному и заключительному разделам. Здесь Гранжани провёл начальную тему флажолетами на *piano*. Интересный технический приём Гранжани использовал и перед кодой: небольшой инструментальный речитатив играется флажолетами в левой руке и дублируется игрой у деки правой – получился весьма эффектный выразительный приём. Гранжани был мастером такого рода маленьких технических арфовых «открытий» (нотный пример 23).

Нотный пример 23:

The musical score is titled "Lent Recitativo". It is written for harp in G-flat major (one flat) and 4/4 time. The tempo is "Lent". The score consists of two staves. The left staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The right staff (bass clef) contains a series of chords. The chords are labeled with notes: Lab, assez marqué; Dob; Sol b; pp; Fa b; mf; pp. The piece ends with a final chord marked pp.

В коде торжественными звучаниями арпеджированных аккордов на три *forte* звучит главная тема, виртуозные пассажи приводят к ярчайшему кульминационному финалу (нотный пример 24).

²⁰¹ Grandjany M. Rhapsodie pour la harpe. Paris: Louis Rouhier, 1922. 20 p.

Нотный пример 24:

Allegro risoluto e maestoso ♩ = 96

fff

Do ♯ Ré ♭ Mi ♯ Sol ♭ Fa ♭ par Mi ♯

Не менее популярным произведением Гранжани является «Ария в классическом стиле» ор. 19 для арфы в сопровождении органа или струнного ансамбля²⁰².

Сочинение посвящено Элизабет Кулидж (*Elizabeth Sprague Coolidge*) – американской пианистке, известной в своё время меценатке, поддерживающей выгодными заказами современных композиторов. Кулидж была знатоком современной камерной музыки. Среди тех, кто писал для неё, в первую очередь можно назвать С. С. Прокофьева, создавшего благодаря её инициативе свой Первый квартет²⁰³. О том, что Кулидж замечательно разбиралась в иерархии современных композиторских имён, свидетельствуют и другие её заказы, например, Белу Бартоку (Пятый струнный квартет²⁰⁴), Франсису Пуленку (Соната для флейты²⁰⁵) и Бенджамину Бриттону (Первый струнный квартет²⁰⁶). В «Арии», как и в «Рапсодии», Гранжани показывает инструмент с самых сильных колористических сторон – арфа звучит полным, благородным звуком, в основном

²⁰² *Grandjany M.* Aria in Classic Style. New York: Associated Music Publishers Inc., 1944. 8 p.

²⁰³ Обычно заказ Первого квартета С. С. Прокофьева связывают с Библиотекой Конгресса США, не упоминая при этом имени Э. Кулидж.

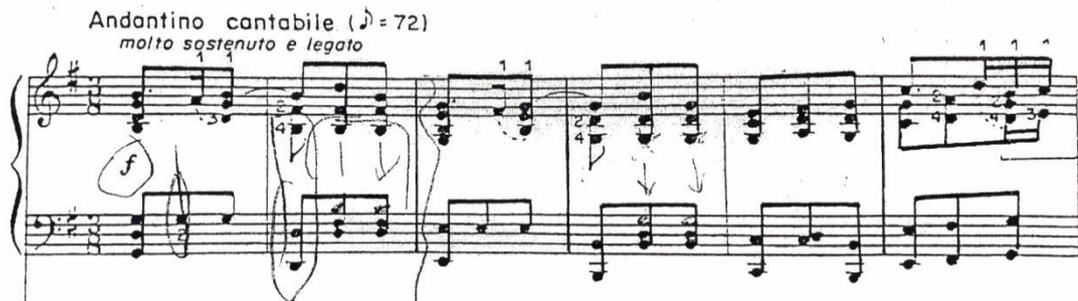
²⁰⁴ *Bartók B.* String Quartet No.5, Sz.102. Vienna: Universal Edition, 1936. 90 p.

²⁰⁵ *Poulenc F.* Sonata flute and piano, FP 164. London: J. & W. Chester, 1958. 23 p.

²⁰⁶ *Britten B.* String quartet No. 1 in D-major, Op.25. London: Boosey & Hawkes, 1941. 36 p.

склад изложения аккордово-гармонический, в пьесе очень много арпеджированных пассажей. «Арию» открывает парадная размеренная тема (нотный пример 25).

Нотный пример 25:

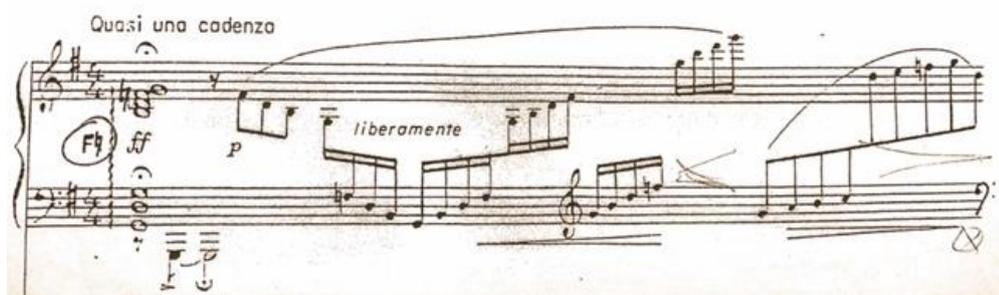


В среднем эпизоде сочинения Гранжани позаботился о введении выигрышного исполнительского момента: на *pp* в пассажах 32-ми мелодия отдана первому пальцу правой руки, и создаётся ощущение нежно журчащего потока (нотный пример 26), который позднее перерастает в лирическую кульминацию, *quasi una cadenza*, в которой романтические гармонии, разложенные в переливы арпеджио, демонстрируют всю красоту звучания инструмента (нотный пример 27).

Нотный пример 26:



Нотный пример 27:



Помимо «Рhapsодии» и «Арии в классическом стиле», большой популярностью пользуются другие произведения Гранжани, среди которых

«Тропюю Колорадо» («*The Colorado Trail*», Op. 28²⁰⁷), сюита «Детский час» («*Children's Hour*», Op. 25²⁰⁸), «Фантазия на тему Гайдна» («*Fantaisie sur un Thème de J. Haydn*», Op. 31²⁰⁹), «Дивертисмент» («*Divertissement*», Op. 29²¹⁰), «Симфоническая поэма» («*Poème Symphonique*», Op. 6²¹¹).

Премьера «Симфонической поэмы» для арфы, французского рожка и оркестра op. 6 – программного произведения, написанного на стихотворение «Юная Тарентинка» («*La jeune Tarantine*») французского поэта Андре Шенье (*André Chénier*, 1762–1794) состоялась 9 ноября 1913 года в концерте Колонна в исполнении Анриэтты Ренье, а оркестром дирижировал Габриэль Пьерне. В том же концерте прозвучали произведения К. Дебюсси – «Послеполуденный отдых фавна»²¹², С. Франка – Симфония *d moll*²¹³, К. Сен-Санса – Четвёртый концерт для фортепиано с оркестром *c moll*²¹⁴, и другие. Реакция прессы на премьеру Гранжани была одобрительной. Издание *La France* отметило: «Самым интересным в Концерте Колонна была Симфоническая поэма на стихотворение Андре Шенье “*La jeune Tarantine*” молодого, двадцатидвухлетнего композитора Марселя Гранжани... Без сомнения, это было прекрасно; все усилия Гранжани в этой поэме достойны поощрения»²¹⁵.

Можно отметить известный консерватизм музыкальных предпочтений Гранжани. Он говорил: «Я очень люблю современную музыку, только если она не очень современная»²¹⁶. В своих произведениях он в основном использовал традиционную технику композиции и те приёмы игры, которые наилучшим

²⁰⁷ *Grandjany M.* The Colorado trail, op.28, New York: Associated Music publishers, Inc. 1954. 11 p.

²⁰⁸ *Grandjany M.* Children's Hour, Suite, Op. 25, New York: Carl Fisher, 1966. 24 p.

²⁰⁹ *Grandjany M.* Fantaisie sur un thème de J. Haydn, Op. 31, Paris: A. Leduc, 1958. 12 p.

²¹⁰ *Grandjany M.* Divertissement, Op. 29, Paris: Durand, 1963. 13 p.

²¹¹ *Grandjany M.* Poème symphonique for Harp, French horn and Orchestra” Op. 6. New York: Lyra Music Company, 1911. 17 p.

²¹² *Debussy C.* Prélude à l'après-midi d'un faune, L.86. Paris : E. Fromont, 1895. 31 p.

²¹³ *Franck C.* Symphony in D Minor, Paris: J. Hamelle, 1890. 151 p.

²¹⁴ *Saint-Saëns C.* Piano Concerto No. 4, Op. 44 in c-moll, Paris: Durand, n. d. 1877. 155 p.

²¹⁵ Цит.: по *Inglefield R. K.* Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 60.

²¹⁶ *Inglefield R. K.* Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 64.

образом показывали бы звучание арфы. Поэтому самыми популярными техническими приёмами Гранжани можно назвать арпеджио, глиссандо, флажолеты и игру у деки. Однако есть сочинения, которые были написаны арфистом под впечатлением и сильным влиянием новой музыки. Свидетельством тому служат воспоминания близкого друга Гранжани, арфиста Пьера Жаме, который также окончил Парижскую консерваторию в классе Хассельмана. Жаме вспоминал: «Я познакомился с Марселем Гранжани в оркестре Ламурё, где он был солистом, а я играл на второй арфе <...> Однажды Гранжани дал концерт в зале Гаво²¹⁷ <...> в то время он решил посвятить себя сольному исполнительству, он хотел играть свои сочинения и ушёл из оркестра. Гранжани пришёл ко мне и сказал: “Я потерял много денег и должен заплатить импресарию, как думаешь, мог бы я немного подработать с тобой в оркестре?” В то время я каждый вечер выступал с Русскими балетами, и поделился с ним работой. Он поблагодарил меня и сказал: “Я услышал так много музыки, которой не знал – Дебюсси, Равеля, Стравинского...” Вскоре он посвятил мне свою новую пьесу *Dans le Forêt du Charme* [«В лесу очарования»]. Русские балеты сильно расширили его горизонты, и он попробовал что-то новое»²¹⁸...

В названии пьесы-сказки для арфы «В лесу очарования и волшебства»²¹⁹, написанной в 1922-м и опубликованной *A. Durand & Fils, Editeurs Durand & Co.* в 1923 году использованы строки из стихотворения французского поэта, грека по происхождению Жана Мореаса (*Jean Moréas*). Уже во вступлении использованы романтические гармонии, погружающие слушателя в атмосферу тайны и волшебства (нотный пример 28), глиссандо «повисает» на фермате и далее начинается тема «très étouffé» (нотный пример 29), с интересным аккомпанементом левой руки, которая играет внизу струн, добиваясь максимального стаккато. В этой пьесе, помимо популярных техник игры флажолетами, арпеджио, аккордами,

²¹⁷ Зал Гаво (*Salle Gaveau*) – концертный зал в Париже, находящийся по адресу *rue Boétie* 45–47, открытым в 1907 году.

²¹⁸ Цит.: по *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 62.*

²¹⁹ *Grandjany M. Dans la forêt du charme et de l'enchantement: contée de fée pour harpe, op.11. Paris: Durand & Fils, 1923. 10 p.*

ломаными пассажами и глissандо, встречается необычный приём педального глissандо (нотный пример 30).

Нотный пример 28:

HARPE

Animé
♩ = 126

LA \sharp
DO \flat et RE \flat

7

sf

SI \sharp

ff

très serré (comme un roulement de tambour)

10

un peu bas dans les cordes.

glissé

laissez vibrer

près de la table

Нотный пример 29:

Mouv. de Marche animé
♩ = 116

DO \sharp

LA \flat
SI \flat

pp très étouffé

sf

RE \sharp

pp très rythmé

MI \sharp

DO \flat
FA \flat

la m.g. bas dans les cordes.

3

RE \sharp

Нотный пример 30:

RE \sharp

LA \sharp

cresc.

sf

glissé

DO \sharp

MI \sharp

12

dim.

étouffez

Гранжани осуществил много переложений для арфы. Он был ярким сторонником транскрипций и даже написал статью «В защиту транскрипций» («*In Defense of Transcriptions*»), в которой привёл примеры образцовых переложений, сделанных не только для арфы. Он назвал «Картинки с выставки» Мусоргского в оркестровке М. Равеля и оркестровую версию Равеля произведения «Гробница Куперена», изначально написанного для фортепиано. Гранжани писал: «Благодаря неустанному труду и поискам музыковедов мы можем сейчас наслаждаться

огромным количеством прекрасной музыки, однако многие критики и музыковеды разделяют убеждение о том, что старинная музыка должна исполняться именно на тех инструментах, для которых она была написана, и именно так, как написано в старинных манускриптах. Я верю и надеюсь, что приведённые в моей статье доводы, убедят таких критиков в необходимости и полезности написания транскрипций для арфы»²²⁰.

Гранжани считал, что забота о сохранении аутентичного звучания была относительно новым веянием, раньше композиторы проще относились к переложениям своих произведений для разных инструментов. Именно поэтому довольно часто в старинной музыке можно встретить Сонату для скрипки или флейты, а также Пьесу для клавесина или органа. В своей статье он приводил в пример слова К. Сен-Санса, который, обработав «Пьесы для клавесина» Ж.-Ф. Рамо, написал в предуведомлении к публикации: «Главная ценность старинной музыки – её форма. Основываясь на этом принципе, Гендель мог написать концерт для органа или арфы, и сольная партия никак не пострадала бы, в независимости от того, на каком инструменте она исполнялась <...> Этот факт открывает для нас другую точку зрения на разницу идей и суждений, которые могут быть присущи одному и тому же виду искусства в разное время»²²¹. Нетрудно догадаться, что подобные взгляды разделял и сам Гранжани.

Наконец, самым главным аргументом в защиту транскрипций Гранжани считал тот факт, что у композиторов XVII–XVIII веков не было возможности сочинять для усовершенствованной педальной арфы, а если бы она была, то несомненно многие великие композиторы прошлого не оставили бы этот инструмент без внимания. Инглфилд приводит слова Гранжани: «У них не было нашей арфы, но у нас есть их музыка! Было бы странно запретить исполнять на арфе, одном из древнейших инструментов, великую музыку прошлых веков»²²².

²²⁰ *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 69.*

²²¹ *Ibid. P. 70.*

²²² *Ibid. P. 71.*

Композитор чаще всего делал переложения произведений, написанных для клавесина, например сочинения Рамо или Куперена, а также переложения произведений Генделя и Баха. Гранжани считал, что у арфы и клавесина много общего, причём арфа при сравнении с последним выигрывает в объеме звука и разнообразии звучания. Как писала Дулова: «Гранжани старался использовать различные тембровые возможности арфы, как бы имитируя звучание органа и клавесина. Большое значение он придавал различным способам глушения звука. Есть основание полагать, что тут сказались его увлеченность классикой и работа органиста в церкви Сакрэ-Кёр»²²³.

Гранжани действительно любил старинную музыку и проводил много времени в библиотеках, выискивая неизвестные опусы. Одну из своих замечательных находок арфист сделал в Брюсселе, найдя в местной библиотеке редкую сонату К. Ф. Э. Баха «Битва при Бергене». Он переложил *Adagio* из этой сонаты для арфы. Сейчас произведение довольно часто исполняется, ведь практически во все экзаменационные программы по арфе входят произведения Баха или Генделя, но на самом деле не так много композиций, написанных ими специально для арфы, таким образом, арфисты просто вынуждены играть транскрипции.

Другое известное переложение, созданное Гранжани – Концерт Генделя *B dur*, для второй части которого он сочинил оригинальную каденцию, которая, по словам исследовательницы арфы Рослин Рэнч «заключила в себе всю суть генделевского композиторского стиля»²²⁴. Как указывает В. Г. Дулова, рукопись этого концерта М. Гранжани обнаружил в Генделевской коллекции Британского музея в Лондоне²²⁵. Приведу также отзыв о транскрипциях Гранжани, опубликованный в газете *San Francisco Chronicle* в 1938 году: «К счастью, Гранжани относится к тем композиторам, которые, занимаясь транскрипцией,

²²³ Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. Переиздание / Ред. Н. Х. Шамеева М.: Нобель-Пресс, Edinburg: Lennex Corporation, 2013. С. 88.

²²⁴ Rensch R. The Harp: Its History. Technique and Repertoire. New York: Praeger Publishers Inc., 1969. P. 152.

²²⁵ Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. Переиздание / Ред. Н. Х. Шамеева М.: Нобель-Пресс, Edinburg: Lennex Corporation, 2013. С. 88.

умеют абсолютно переделать вещь под специфику своего инструмента, не потеряв при этом ни капли оригинальной идеи произведения. Композитор не использует необычные, зрелищные приёмы, которые нередко сейчас можно услышать на арфовых концертах. Он не отбивает ритм по деке и не дергает струны настроочным ключом. Однако в его руках инструмент звучит великолепно, и он может исполнить на нём все что угодно, разве что не Декларацию Независимости, а чего ещё может желать разумный слушатель?»²²⁶.

Возможно, в последней фразе автор статьи, упоминая арфистов, которые «отбивают ритм по деке» намекал на К. Сальседо, который действительно был новатором и любил использовать новые приёмы и техники игры на арфе. Гранжани и Сальседо были современниками, и они оба стали основоположниками американской арфовой традиции. Но по своим характерам и музыкальным вкусам арфисты были настолько разными, что их зачастую противопоставляли друг другу, как два «конкурирующих лагеря». При этом отношения между музыкантами были профессиональными и по-человечески хорошими. Сохранилось письмо Сальседо к Гранжани, в котором он тепло поздравляет его с успешным концертом, начиная со слов «Дорогой Марсель! Bravo. Брависсимо...»²²⁷ и заканчивая словами «мои поздравления и благодарности, Ваш Карлос Сальседо»²²⁸.

По переложениям Гранжани арфисты исполняют произведения К. Ф. Э. Баха, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Д. Самmartини, Ф. Шуберта, О. Респиги, К. Дебюсси, А. Гречанинова и многих других. В личных нотах композитора сохранилось большое количество авторских пометок: он часто проставлял оттенки, аппликатуру, знаки «тушения». Однако далеко не все транскрипции Гранжани были записаны и опубликованы. Зачастую он держал их в уме, а после исполнения на концертах попросту не находил времени перенести на бумагу. С оригинальными произведениями это тоже случалось, особенно когда

²²⁶ Цит. по *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher*. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 51.

²²⁷ *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher*. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 3

²²⁸ *Ibid.* P. 3.

Гранжани сочинял произведение для особого случая или для близких. Например, в качестве свадебного подарка своим друзьям Гранжани сочинил Дуэт для арфы с кларнетом, в котором он зашифровал их имена. К сожалению, сочинение так и не было опубликовано. Гранжани любил импровизировать, но никогда письменно не фиксировал полёт своего воображения, аргументируя это тем, что в таком случае импровизации перестанут быть таковыми.

К сожалению, несмотря на свой огромный успешный педагогический опыт, Гранжани не издал ни одного методического пособия. Он сочинил небольшое количество упражнений по искусству модуляции и для развития техники, но они так и не были изданы. Арфиста нередко просили это сделать, но он не хотел, аргументируя тем, что его идеи остаются подвержены изменениям и не следует обречать их в конечную форму. Гранжани был уверен, что в зафиксированном виде его упражнения лишены столь необходимой ему живости в процессе обучения, поэтому он задумывался об идее снять образовательный фильм о своём педагогическом методе. К сожалению, из-за болезни он не смог осуществить задуманное. В мае 1970 года, за пять лет до смерти при падении Гранжани сломал плечо, после чего очень долго восстанавливался и практически уже не мог вернуться к занятиям на арфе, хотя продолжал играть на фортепиано. Несмотря на то, что после Гранжани не осталось записанного метода, педагогические принципы его школы, воспринятые учениками, и по сей день продолжают существовать и развиваться.

Сохранились поистине бесценные видеозаписи, сделанные в 1973 году, за два года до смерти арфиста, которые были смонтированы в фильм «Марсель Гранжани. Учитель» (*Marcel Grandjany. The Teacher*) при содействии учеников Гранжани Кэтрин Готхофер (*Catherine Gotthoffer*), Анны Адамс (*Anne Adams*), Дэвида Айса (*David Ice*) и других²²⁹. На этом видеоуроке Гранжани показывает упражнения и играет наизусть отрывки из разных произведений, в том числе своей

²²⁹ Marcel Grandjany Shows How to Play the Harp // Ссылка на электронный ресурс: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&feature=youtu.be&v=6NFGmPY1eX0> (дата обращения: 06.01.2021).

«Рапсодии», «Лунного света» Дебюсси и Первого концерта Ренье, и это несмотря на то, что он перенёс перелом плеча, после которого несколько лет не играл на арфе. Его техника просто поражает, в возрасте восьмидесяти одного года арфист виртуозно исполняет сложнейшие пассажи, играет Токкату барочного композитора Джона Лойе (*John Loellet*), поражая качеством голосоведения, показывает, как правильно исполнять трели, флажолеты, приём *étouffé*, демонстрирует, как важна мелодическая линия и как по-разному звучит арфа при разной позиции пальцев.

Из этого видеоурока можно почерпнуть многие педагогические и методические принципы Гранжани. Арфист подчёркивает важность расслабления кисти между взятыми аккордами, показывает, как правильно тренировать кистевое движение. Первый палец Гранжани держит вертикально, при этом при взятии отдельных аккордов или интервалов первый палец отыгрывает и как бы ложится на второй (как и у Сальседо). Он подчёркивает, что важно сохранять пространство между первым и вторым пальцами, не «приклеивать» их друг к другу. Рука должна быть свободной. Кисть правой руки при игре в верхнем регистре может опираться на деку. Гранжани подчеркивает, что так удобнее, так она не зажимается. Артист упоминает, что некоторые арфисты играют на весу (Сальседо), он же считает, что это не нужно. Арфист часто повторяет «*Souplesse! Souplesse!*» – гибче, свободнее. Он показывает упражнения на три и четыре пальца – отметив важность доведения пальцев «в ладонь».

Ввиду отсутствия письменно зафиксированной школы Гранжани мы не можем провести полноценный анализ его педагогических принципов и сравнить их, например, с принципами Сальседо и установками, принятыми в отечественной исполнительской традиции и изложенными Парфёновым, однако делаем предположение, что Гранжани все же был ближе к нашей школе, нежели к Сальседо в силу нескольких характерных моментов:

– во-первых, для него, как и для Слепушкина и Парфёнова самым важным при игре было качество звука. И, хотя Гранжани не формулировал правило, что струна должна колебаться в направлении поперёк древесных волокон деки – он

демонстрировал это в своих видеозаписях, показывая эмпирически, как меняется звук при разном векторе колебания струн;

- во-вторых, Гранжани подчёркивал важность расслабленной кисти и кистевого движения, как завершающего этапа звукоизвлечения – о чём писал Парфёнов в своём пособии;

- в-третьих, как уже упоминалось выше, Гранжани, как и Парфёнов и Слепушкин приветствовал опору правой кисти на деку при игре в верхнем регистре.

На записях слышно, как говорил Гранжани. Он сохранил свой сильный французский акцент, и периодически в речи переходил на родной язык. Арфист максимально сосредоточен, он весь в музыке, ему чужда излишняя эмоциональность, он собран и ничего в его манере исполнения не отвлекает, собственно, от музыки. В этом, конечно, есть существенное отличие от манеры исполнения Сальседо, который придавал огромное значение визуальному образу исполнителя и сопровождал свою игру яркой жестикуляцией.

Подытожим вышеизложенное.

Какими же педагогическими принципами руководствовался Гранжани?

Во-первых, необходимой базой для обучения игре на арфе Гранжани считал тщательное изучение сольфеджио, гармонии и постоянную тренировку слуха. Во-вторых, он часто напоминал студентам, что в первую очередь нужно быть музыкантом, а уже во вторую – арфистом, и даже в отсутствии инструмента можно и нужно заниматься в уме. Первостепенной задачей при начале обучения игре на арфе арфист считал правильность постановки рук и пальцев. Проанализировав видеоурок Гранжани, можно выделить следующие основные моменты постановки рук:

- расслабленные плечи, локти не должны висеть, кисти не должны быть зажатыми;

- играть нужно посередине струн;

- пальцы должны образовывать единую линию, левая рука должна находиться чуть ниже на струнах, чем правая;

– пальцы (второй, третий, четвёртый) должны отыгрывать в ладонь, первый палец должен быть прямым и находиться практически в вертикальном положении, отыгрывать, «укладываясь» на второй;

– важность кистевого движения и расслабленной, свободной кисти;

– прежде, чем взять звук, арфист должен «прочувствовать» натяжение струны подушечкой пальца, так звук будет более глубоким и красивым;

– важность ведения мелодической линии.

Одна из учениц Гранжани, Лидия Танина-Стопкевич, оставила интересные заметки, о принципах в обучении, о которых постоянно напоминал своим ученикам Гранжани. В концентрированном виде «Кодекс арфиста» по Гранжани выглядит следующим образом:

- 1) «Не занимайтесь, когда вы устали;
- 2) Занимайтесь, даже если нет инструмента;
- 3) Играйте по памяти;
- 4) Хорошо знайте теорию, хотя бы сольфеджио;
- 5) Услышьте ноты, до того, как сыграть их;
- 6) Избегайте монотонности в упражнениях;
- 7) Следите за движениями, не делайте ничего лишнего. Принцип экономии движений;
- 8) Свободнее! Свободнее! Свободнее!»²³⁰

Однако, как вспоминает Стопкевич, Гранжани всегда напоминал, что он «лишь может дать совет, а вся работа остается за учеником». Многие студенты с большой теплотой отзывались о человеческих качествах арфиста. Он был деликатным человеком, старался приободрить и поддержать своих учеников в любой ситуации. Несмотря на требовательность, его доброта и чуткость творили с учениками чудеса.

Удивительным было отношение Гранжани и к собственным выступлениям. Возможно, некоторых арфистов успокоит, что даже такой мастер, как Гранжани,

²³⁰ Цит.: по *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 105.*

испытывал невероятное волнение перед концертами. Его жена вспоминала: «Мой муж всегда начинал нервничать за сорок восемь часов до концерта, особенно в день выступления, вплоть до момента выхода на сцену. Он засовывал руки в горячую воду, лишь бы не играть холодными руками – они, кстати, никогда не тряслись! – и уже после нескольких тактов звучания его арфы абсолютно расслаблялся. А до того он был просто ужасным. Иногда он даже не мог оставаться с семьей. Запирался у себя в комнате, ужинал в одиночестве, не хотел, чтобы что-либо его отвлекало. И он никогда не мог понять некоторых студентов, которые могли перед концертом спокойно фотографироваться и делать все прочее... Он говорил: “Как они могут! Они видно не понимают, на что идут”. Для него выступление было чем-то святым. Он считал, что на концерте артист обязан отдать все лучшее, что в нём есть»²³¹.

Как все подлинно большие художники, Гранжани не ограничивал рамки своей профессиональной деятельности, оставив значительное и разнообразное наследие в композиции, исполнительстве и в педагогике. В США его имя окружено легендами. Он стал одним из лучших олицетворений творческого созидательного сознания, невероятной преданности своей замечательной профессии, которая прославила имя музыканта далеко за пределами его родины и страны, в которой он обрел дом и мировую славу.

²³¹ Цит.: по *Inglefield R. K. Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher*. Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. P. 54–55.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленное исследование стало первой в отечественном музыкознании работой, посвящённой вопросам истории формирования американской арфовой школы, справедливо считающейся сегодня одной из самых влиятельных в мире. В работе осуществлена попытка проследить этапы её формирования от момента зарождения, связанного с ассимиляцией европейских арфовых традиций на Североамериканском континенте, до времени появления и плодотворной деятельности двух исключительно важных в истории американского арфового исполнительства музыкантов – Карлоса Сальседо и Марселя Гранжани. Впервые выявлены основные принципы их индивидуальных композиторских, исполнительских и педагогических школ, а также проведен сравнительный анализ американской и отечественной традиций начального обучения игре на арфе на примере сравнения «Метода игры на арфе» Лоуренс – Сальседо и «Техники игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» Н. Г. Парфёнова.

При сравнении отечественной и американской школ начального обучения игре на арфе на примере пособий Сальседо – Лоуренс и Парфёнова (метод Слепушкина) обнаружены общие черты в вопросах довернутости кисти, положении рук на струнах, отыгрывании второго, третьего, четвёртого пальцев «в ладонь». основополагающим для обеих школ стал принцип предварительной подготовки пальцев. Отличительными чертами также являются: отношение к возможности опоры кисти на деку (Сальседо не допускает, Парфёнов приветствует), позиция и техника отыгрывания первого пальца, наличие характерного кистевого движения в методе Слепушкина – Парфёнова, а также сформулированное Парфёновым правило, что направление колебаний струны обязательно должно происходить в плоскости струн, то есть поперек древесных волокон.

Анализ педагогических принципов Гранжани (на основе имеющихся видеозаписей) позволил прийти к выводу, что основа его исполнительской техники ближе к отечественной школе, сформулированной Парфёновым, нежели к педагогической системе Сальседо.

Для создания целостной картины и полноты эволюции американской арфовой традиции нами избран хронологический принцип исследования. Прослежена эволюция инструмента, представлена панорама сохранившихся свидетельств о его распространении и выявлены очаги арфовой культуры в США, в том числе показаны обзор сохранившихся инструментов, сведения о наиболее ранней арфовой концертной жизни в Америке, а также доказательства присутствия арфы в американской живописи конца XVIII – начала XX веков. Делается вывод, что *американская арфовая исполнительская традиция начала формироваться на рубеже XVIII–XIX веков и на начальном своём этапе развития полностью опиралась на европейские основы. Важнейшей вехой и катализатором в развитии американского арфового искусства стал период активного открытия арфовых фабрик в США.* В рамках данного исследования подробно освещена история возникновения и дальнейшего развития наиболее крупных арфовых компаний: *Wurlitzer, Browne, Browne & Buckwell, Lyon & Healy*, имеющих устойчивую мировую репутацию. Обнаружение архивных материалов, в том числе афиш, арфовых патентов, выставочных брошюр и газетных материалов начала XX века внесло фактологическую точность в вопросах восстановления исторической картины о первых арфовых концертах в США, исполняемом репертуаре и деятельности производителей арф.

Только в XX веке американская арфовая школа обрела статус национальной, одной из ведущих мировых школ и связано это было напрямую с деятельностью её основоположников Сальседо и Гранжани. Нами освещены неизвестные страницы их творческих биографий, а также проанализировано их методическое и композиторское наследие.

Сальседо и Гранжани по праву считаются двумя художниками, плодотворная и разносторонняя деятельность которых заложила основание современной национальной американской арфовой школы. Разные по складу характера, темпераменту и манере игры, оба этих арфиста, которых часто противопоставляют друг другу, на самом деле наметили два потенциальных пути развития арфового искусства. И современным исполнителям не приходится выбирать, ведь оба

направления взаимно дополняют друг друга, что позволяет арфовому искусству развиваться и процветать.

Гранжани работал над тем, чтобы всемерно демонстрировать публике все сильные стороны арфы, при нём её перестали называть салонным инструментом. Для арфиста главными были красота и качество звука, он приучал учеников к мысли о том, как первостепенна мелодическая линия, и как важно её не терять. Гранжани всегда выделял мелодию особым нажатием на струну, и тот невероятный баланс между аккомпанементом и мелодической линией, которого он достиг, стал образцом для многих арфистов. Своим глубоким, почти религиозным отношением к инструменту Гранжани поднял престиж арфы в музыкальном мире. Он был настоящим виртуозом и Музыкантом, при этом невероятно скромным, чутким, добрым, честным человеком, который своим уважительным и доброжелательным отношением к ученикам покорила сердца многих молодых арфистов. Все, кто имел честь учиться у Гранжани, единогласно высказываются о том, что он всегда был источником вдохновения и профессиональной мотивации. Можно сказать, что Гранжани, ещё будучи студентом, вобрал в себя все лучшее от французской школы и трепетно хранил эти знания, пронеся их через всю жизнь и передав своим ученикам. Он многое ценил в опыте старых мастеров. Ему нравилось возрождать забытую музыку, искать в ней новые краски. Также нельзя приуменьшить роль, которую Гранжани сыграл в создании Американского арфового общества (*American Harp Society, AHS*). Первая встреча Комитета основателей *AHS* состоялась у арфиста дома, в декабре 1962, с тех пор Гранжани проработал в организации на разных постах, долгие годы он являлся членом Совета директоров, региональным директором, председателем отделения в Нью-Йорке. На многих конференциях *AHS* он выступал и всегда поддерживал молодых арфистов, всем сердцем ратуя за увеличение и процветание арфовой семьи.

Сальседо, будучи настоящим авангардистом в отношении к своему инструменту, заглянул в своё искусство в будущее. Он популяризировал инструмент, создав многочисленные ансамбли с участием арфы, написав огромное количество музыки для начинающих арфистов, обработав популярные мелодии.

*Его «Метод», написанный в соавторстве с Лоуренс, стал первой собственной, а не заимствованной, американской изданной школой игры на арфе. Сформулированные Сальседо педагогические принципы послужили основным вектором в последующем развитии американской арфовой школы. Арфисту мы обязаны многими придуманными и систематизированными им приёмами звукоизвлечения, которые он собрал в «Исследовании современной арфы». Введённые Сальседо новаторские исполнительские приёмы, продемонстрировали широкие возможности арфы, их внедрение в исполнительскую практику оказало также косвенное влияние на развитие отечественного арфового искусства. Сальседо разжег интерес к арфе у композиторов-современников, участвовал в создании Международного общества современной музыки (*International Society for Contemporary Music*) и Панамериканского общества композиторов (*Pan American Society of Composers*).*

Благодаря жизненному и творческому опыту великих арфистов Сальседо и Гранжани арфовое искусство приобрело мощный стимул в своём развитии и процветании, а американская арфовая школа обрела статус национальной и одной из ведущих школ в мире.

Каким же сегодня, уже без этих двух больших музыкантов, мы видим американский арфовый мир?

На настоящий момент в каждом американском штате функционируют учебные заведения с кафедрой арфы. Самыми престижными и сильными классы арфы считаются в музыкальной школе Джейкобса при университете Индианы, где преподает Эльжбета Шмыт (*Elzbieta Szmyt*)²³² – это самый большой класс арфы в США. Также авторитетные классы арфы имеют Джульярдская музыкальная школа, где работает Нэнси Аллен и Джун Хан, школа музыки Йельского университета, где также дает уроки Джун Хан, консерватория Оберлина и институт музыки Кливленда, здесь имеют классы Иоланда Кондонассис и Джоди Гуинн. Добавим к этому списку институт музыки Кертиса и класс Элизабет Хайнен. Это далеко не полный перечень, но даже из него становится очевидно, что *в США не существует,*

²³² До неё работала Сьюзен Макдональд.

как такового, единственного очага арфовой культуры. Она процветает во многих городах, независимо от близости к столице, и обязана этим американская школа именно Гранжани и Сальседо, которые основали многие классы арфы и проводили свои летние школы и мастер-классы по всей Америке.

В США и сегодня жива традиция проведения летних школ и фестивалей. Большой популярностью пользуется Музыкальный фестиваль и школа в Аспене (*The Aspen Music Festival and School, Aspen, Colorado*) – восьминедельный летний фестиваль классической музыки, основанный в 1949 году и включающий проведение более 400 концертов и музыкальных мероприятий, а также мастер-классы для студентов-арфистов. Программа 2021 года подразумевает участие таких арфистов, как Нэнси Аллен, Бен Альбертсон (*Ben Albertson*), Аннелин Ленартс (*Anneleen Lenaerts*), Адам Фан (*Adam Phan*), Фиби Пауэлл, (*Phoebe Powell*). Также в Филадельфии ежегодно проводятся два известных арфовых музыкальных фестиваля: Фестиваль арфовой музыки: Международный фестиваль арфы в Филадельфии (*Harp Music Fest: the International Harp Festival of Philadelphia*) и интенсивный недельный летний Фестиваль при институте Кертиса (*Curtis Summerfest Harp Colony*), в рамках которого организованы многочисленные мастер-классы и концерты. Американское арфовое общество (*AHS*), созданное при непосредственном участии Гранжани, до сих пор проводит ежегодные летние фестивали, а также Национальную арфовую конференцию и Национальный конкурс арфистов. На период с 22 по 25 июня 2022 года намечена 44-я Национальная конференция «Грани Бриллианта» (*44th American Harp Society, Inc. National Conference «Facets of a Diamond»*) в честь 60-летней годовщины создания Американского арфового общества.

Произведения Сальседо и Гранжани по сей день входят в программы для поступления в музыкальные учебные заведения, а также в число обязательных для исполнения сочинений многих престижных международных конкурсов. Российские арфисты активно участвуют в международной арфовой жизни, кроме того, в нашей стране произведения Сальседо и Гранжани звучат очень часто. Таким образом, можно считать, что Гранжани и Сальседо косвенно повлияли и на

русскую арфовую школу, в своё время привнеся в неё новые приёмы звукоизвлечения, новый репертуар и новые транскрипции произведений старых мастеров. Поэтому в своей работе нам хотелось осветить творческий путь двух выдающихся арфистов XX века, и по возможности закрыть существующий пробел в наших представлениях о становлении американской арфовой школы, которая имеет огромное влияние на весь арфовый мир и в настоящее время зачастую задаёт планку во многих аспектах арфовой деятельности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**Печатные источники**

1. *Абдоков Ю. Б.* Секстет для арфы и духовых инструментов Бориса Чайковского: Очерк стиля и тембровой поэтики // Научный вестник Московской консерватории. – 2020. № 3 (42). – С. 126–147.
2. *Агажанов А. А.* Воспитатель арфистов // Музыкальная жизнь. – 1973. № 13. – С. 3.
3. Американский характер: Традиция в культуре: Очерки культуры США // РАН. Научный совет по истории мировой культуры. Комиссия по истории культуры США и Канады / Отв. ред. О. Э. Туганова. – М.: Наука, 1998. – 411 с.
4. *Амусьева О. А., Москвитина Э. А.* Вера Дулова и арфовое искусство XX век / Под ред. Г. А. Рымко. – М.: Архитектура-С, 2017. – 188 с.
5. *Баранов А. А.* Берлинский период в творчестве Веры Дуловой: 1927–1929 годы // Научный вестник Московской консерватории. – 2020. № 2 (41). – С. 126–143.
6. *Баранов А. А.* На уроках Веры Дуловой. Основы педагогического мастерства // Музыка. Искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. – 2020. № 3 (31). – С. 70–82.
7. *Баренбойм Л. А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 336 с.
8. *Бархударов Л. С.* Язык и перевод. – М.: «Международные отношения», 1975. – 240 с.
9. Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории: Сб. статей: Вып. 3. / Ред.-сост. Е. Л. Сафонова. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. – 75 с.
10. Большая советская энциклопедия: [в 30 т.]. 3-е изд. Т. 2 / Под ред. А. М. Прохорова. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 631 с.

11. *Газарян С. С.* В мире музыкальных инструментов. – М.: Просвещение, 1989. – 192 с.
12. *Гарбовский Н. К.* Перевод как художественное творчество // Вестник Московского университета. – Сер. 22. Теория перевода. 2010. № 3. – С. 4–16.
13. *Гарбовский Н. К.* Теория перевода: Учебник. 2-е изд. – М.: Издательство Московского университета, 2007. – 544 с.
14. *Доброхотов Б. В.* Альтисты и арфисты // Советская музыка. – 1964. № 4. – С. 108–109.
15. *Доброхотов Б. В.* Вечер класса К. А. Эрдели // Советская музыка. – 1967. № 8. – С. 98–99.
16. *Доброхотов Б. В.* К юбилею К. А. Эрдели // Советская музыка. – 1968. № 6. – С. 88.
17. *Доброхотов Б. В.* Цабель Альберт Генрихович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 6: Хейнце – Яшугин: Дополнения А – Я / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: «Сов. Энциклопедия», 1981. – Стб. 102.
18. *Доброхотов Б. В.* Эрдели Ксения Александровна // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 6: Хейнце – Яшугин: Дополнения А – Я / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: «Советская Энциклопедия», 1981. – Стб. 542–543.
19. *Доброхотов Б. В., Парфёнов А. Т.* Парфёнов Николай Гаврилович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3: Корто – Октоль / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: «Советская Энциклопедия», 1981. – Стб. 197.
20. *Доценко В. Р.* История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. – М.: Музыка, 2010. – 368 с.
21. *Дубинец Е. А.* Американская музыка второй половины XX века: Нотация и методы композиции: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1996. – 22 с.
22. *Дубинец Е. А.* Американская музыка второй половины XX века: Нотация и методы композиции: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1996. – 170 с.

23. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. – М.: Советский композитор, 1975. – 230 с.
24. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. Переиздание / Ред. Н. Х. Шамеева. – М.: Нобель-Пресс; Edinburg: Lennex Corporation, 2013. – 283 с.
25. *Дулова В. Г.* Композитор и друг // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания: Сб. статей / Сост. Н. К. Мешко, ред. И. А. Барсова. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 182–184.
26. *Дулова Е. В.* «В каждой моей ноте есть капля моей живой крови». Переписка Д. Шостаковича с В. Дуловой // Наше наследие. – 2006. № 79–80. – С. 161–169.
27. *Ивашкин А. В.* Чарльз Айвз и музыка XX века. – М.: Советский композитор, 1991. – 463 с.
28. *Ивашкин А. В.* Чарльз Айвз и музыка XX века: автореф. дисс. ... д. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1993. – 48 с.
29. *Ильинская Е. Н.* Арфовое исполнительство и педагогика в России. // Музыказнание: Искусство. Культура. Образование. Сб. ст. по материалам I Международной научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида», Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина / Под ред. Я. И. Сушковой-Ириной. – М.: Автономная некоммерческая организация возрождения и развития просвещения, науки и культуры «Академия имени Маймонида», 2020. – С. 43–51.
30. История отечественной музыки второй половины XX века / Ред.-сост. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 554 с.
31. История русской музыки: в 10 т. Т. 9: Конец XIX – начало XX века / Редкол. : Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова. – М.: Музыка, 1994. – 452 с.
32. История русской музыки: в 10 т. Т. 10А: 1890–1917-е годы / Редкол.: Ю. В. Келдыш и др. – М.: Музыка, 1997. – 541 с.

33. История современной музыки: Музыкальная культура США XX века. 2-е изд. Учебник для СПО / Отв. ред. М. В. Переверзева. – М.: Юрайт, 2019. – 1623 с.
34. *Капустин М. Д.* Вера Дулова: Творческий портрет. – М.: Музыка, 1981. – 32 с.
35. *Конен В. Дж.* 100 лет музыкальных впечатлений // Музыкальная академия. – 1998. № 1. – С. 114–125.
36. *Конен В. Дж.* Блюзы и XX век. – М.: Музыка, 1980. – 81 с.
37. *Конен В. Дж.* Очерки по истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1997. – 640 с.
38. *Конен В. Дж.* Пути американской музыки: Очерки по истории муз. культуры США. 2-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1965. – 524 с.
39. *Конен В. Дж.* Рождение джаза. – М.: Советский композитор, 1984. – 312 с.
40. *Костикова О. И.* Переводческая критика: «прозрачность» vs «зеркальность» // Вестник Московского университета. – Серия 22. Теория перевода. 2010. № 3. – С. 41–54.
41. Краткий музыкальный словарь / Ред. Ю. Булучевский, В. Фомин. – М.: Музыка, 2005. – 459 с.
42. *Кром А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореферат дис. ... д. искусствоведения: 17.00.02. – Саратов, 2011. – 56 с.
43. *Кром А. Е.* Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2003. – 271 с.
44. *Ломтев Д. Г.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. – М.: Прест, 1999. – 208 с.
45. *Лотман Ю. М.* К построению теории взаимодействия культур // *Лотман Ю. М.* Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки: 1968–1992. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – С. 603–614.

46. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 702 с.
47. *Манулкина О. Б.* Американские композиторы XX века. – СПб: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2007. – 174 с.
48. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. – 777 с.
49. Методика обучения игре на арфе: программа для оркестровых факультетов (струнные инструменты) музыкальных ВУЗов / сост. Б. В. Доброхотов, Н. Н. Покровская. М., 1977. – 24 с.
50. *Мишуров Э. Н.* О метатрансляционных аспектах художественного перевода // Вестник Московского университета. – Серия 22. Теория перевода. 2010. № 3. – С. 17–26.
51. *Москвитина Э. А.* Арфа – моя жизнь. – М.: «Москва», 2013. – 115 с.
52. Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия в 2-х т. Т. 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 672 с.
53. Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия в 2-х т. Т. 2. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 816 с.
54. Московская консерватория: от истоков до наших дней. 1866–2003 / Ред.-сост. Н. А. Миронова. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 744 с.
55. *Мчедлов М. П.* Концертные пьесы для арфы / Ред.-сост. и предисл. Н. Малина, С. Парамонова, О. Синилова. – М.: «Музиздат», 2010. – 150 с.
56. *Нелюбин Л. Л.* Толковый переводоведческий словарь. 9-е изд. – М.: Флинта-Наука, 2018. – 318 с.
57. *Несмелова О. О.* Пути развития отечественной литературной американистики XX века. – Казань: Книжный дом, 1998. – 257 с.
58. *Павлишин С. С.* Зарубежная музыка XX века: Пути развития. Тенденции. – Киев: Музична Украина, 1980. – 212 с.
59. *Павлишин С. С.* Чарлз Айвз. – М.: Советский композитор, 1979. – 184 с.
60. *Парамонова С. В.* Современные исполнительские приемы игры на арфе и их значение в процессе обучения музыкантов-арфистов // Музыказнание: Искусство. Культура. Образование. Сб. ст. по материалам I Международной

научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида», Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина / Под ред. Я. И. Сушковой-Ириной. – М.: Автономная некоммерческая организация возрождения и развития просвещения, науки и культуры «Академия имени Маймонида», 2020. – С. 99–116.

61. *Парфёнов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. – М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. – 50 с.

62. *Парфёнов Н. Г.* Школа игры на арфе / Под ред. М. П. Мчедлова. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 296 с.

63. *Парфёнов Н. Г.* Школа игры на арфе: Учеб. пособ. для музыкальных школ. 2-е изд. – М.: Музыка, 1972. 242 с.

64. Педагогический репертуар для арфы: Вып. 2 (из произведений русских композиторов) / Под ред. К. Эрдели. – М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. – 48 с.

65. *Переверзев Л. Б.* Импровизация – versus – композиция. Вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза // Музыкальная Академия. – 1998. № 1. – С.125–134.

66. *Подгузова М. М.* Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство). – М.: Эдитус, 2010. – 210 с.

67. *Подгузова М. М.* Советско-чехословацкие арфовые связи (по письмам Б. Добродинского М. П. Мчедлову). // Научный вестник Московской консерватории. – 2020. № 2 (41). – С. 144–157.

68. *Покровская Н. Н.* Арфа в России (с XVI до середины XIX века). Лекция по курсу «История исполнительского искусства». – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1988. – 59 с.

69. *Покровская Н. Н.* Из гусар в арфисты: Об Александре Ивановиче Слепушкине // Вестник музыкальной науки. – 2016. № 3 (13). – С. 39–47.

70. *Покровская Н. Н.* История исполнительства на арфе. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1994. – 352 с.

71. *Покровская Н. Н.* История исполнительства на арфе: дис. ... д. искусствоведения. – Новосибирск, 2001. – 453 с.
72. *Покровская Н. Н.* Об арфе и арфистах: Избранные статьи. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2003. – 58 с.
73. *Покровская Н. Н.* Обучение игре гамм на арфе (французская и русская школы) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. – Вып. – 2. Челябинск, 2014. – С. 99–101.
74. *Покровская Н. Н.* Педальная однорядная арфа в России (1745–1945 гг.): автореф. дисс. ... канд. иск. – Вильнюс, 1989. – 23 с.
75. *Покровская Н. Н.* Практическая методика обучения игре на арфе: учебно-методическое пособие. – Новосибирск: Издательство Новосибирского государственного технического университета, 2012. – 172 с.
76. *Покровская Н. Н., Доброхотов Б. В.* Методика обучения игре на арфе: программа для оркестровых факультетов (струнные инструменты) музыкальных ВУЗов. – М., 1977. 24 с.
77. *Поломаренко И. В.* Арфа в прошлом и настоящем. – М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. – 312 с.
78. *Полтарева В. П.* Арфа. – Киев: Музична Украина, 1980. – 60 с.
79. *Полтарева В. П.* Проблемы развития искусства игры на арфе в Советском Союзе: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1969. – 20 с.
80. *Полтарева В. П.* Творческий путь К. А. Эрдели (из истории советской школы игры на арфе). – Львов: Львовская государственная консерватория им. Н. А. Лысенко, 1959. – 82 с.
81. *Рубин М. А.* Методика обучения игре на арфе. – М.: Музыка, 1973. – 64 с.
82. *Рубин М. А.* Школа начального обучения игре на арфе. – М.: Музыка, 1984. – 160 с.

83. *Сараджева К. К.* Н. Г. Парфёнов — музыкант, педагог (портрет учителя). — М.: Государственный Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1983. — 17 с.

84. *Сараджева К. К.* Об исполнительском мастерстве (методические записки). — М.: Простор, 2001. — 72 с.

85. *Сигида С. Ю.* Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / Ред. кол.: М. В. Переверзева (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — 480 с.

86. *Сигида С. Ю.* Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности: автореферат дис. ... д. искусствоведения. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. — 58 с.

87. *Сигида С. Ю.* Музыкальная Культура США конца XVIII — первой половины XX века: становление национальной идентичности: дис. ... д. искусствоведения. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. — 519 с.

88. *Сигида С. Ю.* Музыкальная Культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности: Очерки. — М.: Композитор, 2012. — 501 с.

89. *Сигида С. Ю.* Музыкальная культура США периода «Великой депрессии». К истории становления национального стиля: дис. ... канд. искусствоведения.: в 2 т. Т. 1. — М., 1994. — 213 с.

90. Советский энциклопедический словарь / Ред. А. М. Прохоров. — М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1981. — 1600 с.

91. Специальный класс арфы. Программа для оркестровых факультетов музыкальных вузов / Сост. В. Г. Дулова. — М., 1988. — 18 с.

92. *Тимошенко А. А.* Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века. Представления о звуке, концепция инструмента,

композиции: Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэrrисон: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб, 2004. – 254 с.

93. *Тугай А. Д.* Арфа в России. – СПб.: Композитор, 2007. – 152 с.

94. *Фёдоров А. В.* Основы общей теории перевода. – М.: Издательский дом «Филология Три», 2002. – 416 с.

95. *Фёдорова М. А.* Александр Слепушкин и арфовая школа Московской консерватории // Музыкальная академия. – 2017. № 4. – С. 75–79.

96. *Фёдорова М. А.* История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2018. – 241 с.

97. *Фёдорова М. А.* Учебно-методические труды первых педагогов-арфистов Петербургской и Московской консерваторий // История музыкального образования: новые исследования: материалы международного семинара Шестой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования / Ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. – Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2017. – С. 75–85.

98. *Цабель А. Г.* Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре. – Лейпциг, СПб., М.: Юлий Генрих Циммерман, 1899. – 26 с.

99. *Цингг И. В.* Арфа с педалями двойного действия: История, строение инструмента, особенности звучания // *Philharmonica. International Music Journal.* – 2019. № 3. – С. 11–18.

100. *Шамеева Н. Х.* Арфа / Н. Х. Шамеева, М. В. Есипова, О. В. Фраенова // Большая российская энциклопедия. Т. 2. – М., 2005. – С. 297.

101. *Шамеева Н. Х.* В. Г. Дулова. Творческий портрет // *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс; Edinburg: Lennex Corporation, 2013. – С. 227–260.

102. *Шамеева Н. Х.* История развития отечественной музыки для арфы (XX век). – М., 1994. – 146 с.

103. *Шамеева Н. Х.* История становления отечественной музыки для арфы XX века: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1992. – 184 с.
104. *Шамеева Н. Х.* К вопросу о становлении школы игры на арфе в России. Основные принципы отечественной исполнительской методики // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: Сб. ст. по материалам Международной научной конференции. – М.: Человек, 2015. – С. 310–328.
105. *Шартон А.* Клод Дебюсси. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 233 с.
106. *Швейцер А. Д.* Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. – 215 с.
107. *Шнеерсон Г. М.* Американская песня. – М.: Советский композитор, 1977. – 182 с.
108. *Шнеерсон Г. М.* Портреты американских композиторов. – М.: Музыка, 1977. – 232 с.
109. *Шнеерсон Г. М.* Французская музыка XX века. – М.: Музыка, 1964. – 404 с.
110. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. Мемуары / Под общ. ред. В. В. Доброхотова. – М.: Музыка, 1967. – 239 с.
111. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. – СПб.: Люмьер, 2015. – 196 с.
112. *Эрдели К. А.* Заметки об арфе // Советская музыка. – 1959. № 5. – С. 128–129.
113. *Эрдели К. А.* Моя жизнь в музыке // Советская музыка. – 1962. № 4. – С. 74–78.
114. *Эрдели К. А.* Упражнения для арфы. 2-е изд. – М.: Музгиз, 1957. – 22 с.
115. *Эрдели О. Г.* Жизни – любимому искусству // Музыкальная жизнь. – 1978. № 7. – С. 10.
116. *Эрдели-Щепалина Т. Г.* Георгий Яковлевич Эрдели. Воспоминания // Московский журнал. – 2009. № 1 (217). – С. 6–23.
117. Эстетика Ренессанса: Антология. Т. 2 / Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1981. – 639 с.
118. *Язвинская Е. Р.* Арфа. – М.: Музыка, 1968. – 59 с.

119. *Abraham G., Brown M. H., Wiley R. J.* Slavonic and Western music: essays for Gerald Abraham. – Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press; Oxford, England: Oxford University Press, 1985. – 319 p.
120. *American Musical Life in Context and Practice to 1865* / Ed. James R. Heintze. – New York & London: Garland Publishing, Inc., 1994. – 378 p.
121. *Archambo Sh. B.* Carlos Salzedo (1885–1961): The Harp in Transition. – Michigan: University of Kansas, 1984. – 354 p.
122. *Backofen J. C.* Harfenschule, Anleitung zum Harfenspiel mit Eingestreuten Bermerkungen uber den Bau der Harfe. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1807. – 72 p.
123. *Barnett M.* Grandjany: A Precious Heritage // *The American Harp Journal*. – Vol. 3 № 2. Fall 1971. – P. 8–12.
124. *Barthel L.* Au Coeur de la Harpe au XVIII-ème Siècle. – Paris: Garnier-François Editions, 2005. – 209 p.
125. *Barthélemon F. H.* Tutor for the Harp. – London: Muzio Clementi and Compy, 1795. – 40 p.
126. *Bartók B.* String Quartet № 5, Sz.102. – Vienna: Universal Edition, 1936. – 90 p.
127. *Bitter M.* Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp. – Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. – 276 p.
128. *Britten B.* String quartet № 1 in D-major, Op.25. – London: Boosey & Hawkes, 1941. – 36 p.
129. *Bochsa R. N. C.* 15 Preludi e 15 Lezioni per Arpa. – Milan: G. Ricordi, 1824. – 15 p.
130. *Bochsa R. N. C.* 25 Etudes. 2 books. – Paris: Lemoine et Fils, 1859. – 142 p.
131. *Bochsa R. N. C.* 50 leçons: Extraites de la Méthode: Pour la Harpe: Vol. 1. – Paris: Lemoine, 1860. – 20 p.
132. *Bochsa R. N. C.* 50 leçons: Extraites de la Méthode: Pour la Harpe: Vol. 2. – Paris: Lemoine, 1885. – 24 p.
133. *Bochsa R. N. C.* Bochsa's Explanations of His New harp effects and Passages. – London: Goulding and D'Almaine, 1832. – 106 p.

134. *Bochsa R. N. C.* The First Six Weeks for the Harp. – London: Goulding & D'Almaine. 1840. – 40 p.
135. *Bochsa R. N. C.* Methode de Harpe, Op. 60. – Paris: Henry Lemoine & Co, 1860. – 303 p.
136. *Bochsa R. N. C.* Méthode de Harpe, Op. 60. – Paris: V. Dufaut et Dubois, ca. 1830. – 303 p.
137. *Bochsa R. N. C.* Méthode ou Instruction pour la Harpe à Double Mouvement. – Paris: Schonenberger, 1843. – 49 p.
138. *Bochsa R. N. C.* New and Improved Method of Instruction for the Harp. – London: Chappell and Co., 1819. – 56 p.
139. *Bochsa R. N. C.* Petite Méthode pour la Harpe. – Paris: V. Dufaut et Dubois, ca. 1820. – 62 p.
140. *Bochsa R. N. C.*, Obertür Ch. Universal Method for the Harp. – New York: Carl Fischer, 1912. – 150 p.
141. *Brooks H. M.* Olden-time Music: A Compilation from Newspapers and Books. – Boston: Ticknor and company, 1888. – 283 p.
142. *Call M.* Salzedo's Later Thoughts on His Variations // *The American Harp Journal*. – 1981. Vol. 8: № 1. – P. 15–17.
143. *Chase G.* America's Music, from the Pilgrims to the Present. – Urbana: University of Illinois Press, 1992. – 712 p.
144. *Chénier A.* Œuvres Complètes. – Paris: Gallimard, 1940. – 1120 p.
145. *Cheshire J.* Bertie's Mazurka: Cramer's Album of Harp Music. – London: J. B. Cramer & Company, 1900. – 5 p.
146. *Cheshire J.* Chanson Originale: Cramer's Album of Harp Music. – London: J. B. Cramer & Company, 1900. – 7 p.
147. *Cheshire J.* Chi Mi Frena: Cramer's Album of Harp Music. – London: J. B. Cramer & Company, 1900. – 7 p.
148. College Harp Instruction // *The Instrumentalist* 1960–03: 14/7. The Instrumentalist Publishing Co. P. 94–96.

149. *Copland A., Perlis V.* Copland: 1900 through 1942. – New York: St. Martin's/Marek, 1984. – 402 p.
150. *Debussy C.* Prélude à l'après-midi d'un faune, L.86. – Paris: E. Fromont, 1895. – 31 p.
151. *Ederveen R.* A Century of Wurlitzer Harps: 1909–2009 // The American Harp Journal. – Vol. 22: № 1. 2009. – P. 56–62.
152. *Flood G. W. H.* The Story of the Harp. – London: Walter Scott Publishing Co. 1905. – 207 p.
153. *Franck C.* Symphony in D Minor. – Paris: J. Hamelle, 1890. – 151 p.
154. *Friou D.* Harp Exercises for Agility and Speed. – Glendale, California: Friou Music, 1989. – 93 p.
155. *Genlis Comtesse de (Stephanie-Felicite Du Crest).* Nouvelle Methode pour Apprendre a Jouer de la Harpe. – Paris: Duhan, 1811. – 65 p.
156. *Govea W. M.* Nineteenth – and Twentieth-Century Harpists: a Bio- Critical Sourcebook / Foreword by Sally Maxwell. – Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1995. – 368 p.
157. *Grandjany M.* Aria in Classic Style. – New York: Associated Music Oublishers Inc., 1944. – 8 p.
158. *Grandjany M.* Children's Hour, Suite, Op. 25. – New York: Carl Fisher, 1966. – 24 p.
159. *Grandjany M.* Dans la forêt du charme et du l'enchantement: contee de fee pour harpe, op.11. – Paris: Durand & Fils, 1923. – 10 p.
160. *Grandjany M.* Divertissement, Op. 29. – Paris: Durand, 1963. – 13 p.
161. *Grandjany M.* Fantaisie sur un thème de J. Haydn, Op. 31. – Paris: A. Leduc, 1958. – 12 p.
162. *Grandjany M.* Poème symphonique for Harp, French horn and Orchestra'' Op. 6. – New York: Lyra Music Company, 1911. – 17 p.
163. *Grandjany M.* Rhapsodie pour la harpe. – Paris: Louis Rouhier, 1922. – 20 p.

164. *Grandjany M.* The Colorado trail, op.28. – New York: Associated Music publishers, Inc. 1954. – 11 p.
165. *Groce N.* Musical Instrument Makers of New York: A Directory of Eighteenth and Nineteenth Century Urban Craftsmen. – Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1991. – 200 p.
166. *Grossi M., Pozzoli E.* Metodo per Arpa. – Milano: Ricordi, 1946. – 154 p.
167. *Harwood K. C.* The Lives of Vizcaya: Annals of a Great House. – Miami: Banyan Books, 1985. – 316 p.
168. *Hitchcock H. W.* Music in the United States: A Historical Introduction. – Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1969. – 270 p.
169. *Houser K. A.* A Virtuoso Harpists as Composers: Their Contributions to the Technique and Literature of the Harp: In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical Arts. – Tucson, Arizona: The University of Arizona, 2004. – 137 p.
170. *Inglefield R. K.* Marcel Grandjany Concert Harpist: Composer and Teacher. – Bloomington, IN: Vanderbilt Music Company, 2006. – 119 p.
171. *Jo-Ying A. H.* Effective Harp Pedagogy, A Study of Techniques, Physical and Mental. Master Thesis. – New Zealand, Christchurch: The University of Canterbury, 2011. – 261 p.
172. *Kondonassis Y.* On Playing the Harp. – New York: C. Fischer, 2003. – 151 p.
173. *Kozinn A.* Masur Shows He Can Swing if He Has to // The New York Times. – 2001. June 2. 2001. – P. 12.
174. *Labarre T.* Méthode complète pour la Harpe. – Paris: Alphonse Leduc, 1880. – 78 p.
175. *Lariviere E.* Exercices et Études Op. 9. – London: Salvi Publications, 1992. – 30 p.
176. *Lawrence L.* Method for the Harp. Fundamental exercises with illustrations and technical explanations, as an introduction and complement to C. Salzedo's. Modern Study. – New York: G. Schirmer, 1929. – 71 p.

177. *Lawrence L.* The ABC of Harp Playing for Harpists, Orchestrators and Arrangers. – New York: G. Schirmer, 1962. – 80 p.
178. *Lawrence L., Salzedo C.* Pathfinder to the Harp. – New York: Southern Music Pub. Co., 1954. – 33 p.
179. *Lawrence L., Salzedo C.* Method for the Harp. – New York: G. Schirmer, Inc., 1929. – 72 p.
180. *Le Dentu O.* A Propos de la Harpe. – Paris: Gerard Billaudot Editeur, 1984. – 122 p.
181. *Lee Parsons J.* Marcel Granjany's Harp Transcriptions and Editions: In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. – Texas: Tech Universty, 2004. – 391 p.
182. *Liber J.* A Method for the Harp: The Power of Music. – Bologna: Ut Orpheus, 2008. – 105 p.
183. *Maydwell A.* Georges and Jacques-Georges Cousineau and the harp in the Latter Half of the Eighteenth Century // *Studies in Music*. – 1980. Vol. 14. – P. 61–86.
184. *McDonald S., Wood Rollo L.* Harp for Today: A universal Method for the Harp. – Louisville, Kentucky: Music Works, Harp Editions, 2008. – 182 p.
185. *Meyer J. Ph.* Essay sur Vraie Maniere de Jouer de la Harpe avec Une Methode de l'Accorder // Facsimile Jean-Marc Fuzeau. Série I. France 1600–1800. Harpe. Vol. I. – Courlay: Editions J. M. Fuzeau, 2002. – P. 43–84.
186. *Moore J. K., Dobney, J., Bradley Strauchen-Scherer E.* Musical Instruments: Highlights of The Metropolitan Museum of Art. – NY: The Metropolitan Museum of Art, 2015. – 192 p.
187. *Music D.* The Harp as a Continuo Instrument in the Baroque Period // *The American Harp Journal*. – Vol. 7 № 3. Summer 1980. – P. 20–24.
188. *Naderman F.-J.* École de la Harpe. Opp. 91–94. – Paris: Richault, ca. 1875. – 146 p.
189. *Naderman F.-J.* École de la Harpe. – Paris: Costallat & Cie, 1898. – 131 p.
190. *Naderman F.-J.*, Etüden und Präludien für Harfe / Revised by Edmund Schuecker. 3 parts. – Leipzig: Carl Merseburger, 1891. – 129 p.

191. *Naderman F.-J.*, Sieben progressive Sonatinen für Harfe, Op. 92. – Paris: Richault, ca. 1868. – 46 p.
192. *Oberthür Ch.* 24 Preludes. – New York: Carl Fisher, 1900. – 28 p.
193. *Oberthür Ch.* Fantaisie et Variations Brillantes pour la Harpe sur un Air de Beethoven (Valse du Désir): Op. 5. – Milan: Jean Ricordi, ca. 1870. – 21 p.
194. *Oberthür Ch.* The Major and Minor Scales for Harp. – London: Schott & Company, ca. 1870. – 9 p.
195. *Oberthür Ch.* Theoretical and Practical Course of Instruction for the Harp. – London: Schott, 1910. – 109 p.
196. Official catalogue Industry of all Nations. – New-York, G. P. Putnam & co. 1853. – 204 p.
197. *Owens D.* Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder. – Chicago: Illinois, Lyon & Healy, 1992. – 204 p.
198. *Palkovic M.* Harp Music Bibliography: Chamber Music and Concertos. Lanham: Scarecrow Press, 2002. – 687 p.
199. *Palkovic M.* Wurlitzer Harps: from: Wurlitzer of Cincinnati: The Name That Means Music to Millions // The American Harp Journal. – Vol. 25 № 3. Summer 2016. – P. 30–33.
200. *Palkovic M.* Wurlitzer of Cincinnati: The Name that Means Music to Millions. – Cheltenham, Gloucestershire: History Press Library Editions, 2015. – 226 p.
201. *Paret B.* First Harp Book. – New York: G. Schirmer, 1942. – 37 p.
202. *Parish-Alvars E.* La Danse des Fées, Op. 76. – Paris: G. Ricordi, 1900. – 16 p.
203. People and Places // The American Harp Journal. – 1968. № 1 (4). – P. 40–43.
204. People and Places // The American Harp Journal. – 1969. № 2 (2). – P.31–38.
205. *Perrett D.* Technical Development for Harpists. – London: Trinity College, 2002. – 49 p.

206. *Pogue D., Speck S.* Classic Music for Dummies, 2nd edition. – Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc. 2015. – 387 p.
207. *Posse W.* Acht Grosse Etüden. – Leipzig: Zimmermann, ca. 1890. – 90 p.
208. *Poulenc F.* Sonata flute and piano, FP 164. – London: J. & W. Chester, 1958. – 23 p.
209. *Reis C.* Composers, Conductors and Critics. – New York: Oxford University Press, 1955. – 264 p.
210. *René H.* Méthode Complète de Harpe. – Paris: Alphonse Leduc, 1946. – 224 p.
211. *René H.* The Complete Method for the Harp. – Paris: Alphonse Leduc, 1966. – 224 p.
212. *Rensch R.* College Harp Instruction // The American Harp Journal. – Vol.7 № 1. Summer 1979. – P. 49–60.
213. *Rensch R.* College Harp Instruction: Questionnaire Results: Part II // The American Harp Journal. – Vol. 7 № 2. Winter 1979. – P. 35–43.
214. *Rensch R.* College Harp Instruction: Questionnaire Results: Part III // The American Harp Journal. – Vol. 8 № 1. Summer 1981. – P. 45–49
215. *Rensch R.* Harps and Harpists. – Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1989. – 329 p.
216. *Rensch R.* Harps and Harpists: 2nd edition. – Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007. – 363 p.
217. *Rensch R.* The Harp: from Tara's Halls to the American Schools. – New York: Philosophical Library, 1950. – 198 p.
218. *Rensch R.* The Harp: Its History. Technique and Repertoire. – New York: Praeger Publishers Inc., 1969. – 246 p.
219. *Rensch-Erbes R.* Mrs. John Quincy Adams as Harpist // The American Harp Journal. – Vol. 10 № 3. Summer 1986. – P. 27–35.
220. *Riley L.* The Harper's Handbook: Everything No One Ever Tells You. – Evanston: Mayapple Publishing, 1993. – 127 p.

221. *Rybczynski W., Olin L.* Vizcaya: An American Villa and Its Makers. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006. – 296 p.
222. *Sacchi F.* Elias Parish Alvars. Life, Music, Documents. – Dornach: Odilia Publishing, 1999. – 218 p.
223. *Sachs J.* Henry Cowell: A Man Made of Music. – New-York: Oxford University Press, Inc., 2012. – 624 p.
224. *Saint-Saëns C.* Piano Concerto № 4, Op. 44 in c-moll. – Paris: Durand, n. d., 1877. – 155 p.
225. *Salzedo C.* 5 Preludes for harp alone. – New York: Composers' Music Corp., 1924. – 20 p.
226. *Salzedo C.* Concert Fantasy on Lara's Granada. – New York: Lyra Music Company, 1998. – 8 p.
227. *Salzedo C.* Concerto for Harp and Seven Wind Instruments. – New York: Lyra, 1926. – 47 p.
228. *Salzedo C.* Conditioning Exercises. – New-York: Schirmer, 1986. – 12 p.
229. *Salzedo C.* Modern study of the Harp. – New-York: G. Schirmer, Inc., 1921. – 54 p.
230. *Salzedo C.* Scintillation. – Philadelphia: Elkan-Vogel Co., 1937. – 36 p.
231. *Salzedo C.* Sonata for Harp and Piano. – New York: G. Schirmer, Inc., 1925. – 37 p.
232. *Salzedo C.* The Harpist's Daily Dozen. – New-York: Schirmer, Lyra, 1927. – 11 p.
233. *Salzedo C.* Variations sur un thème dans le style ancien, Trois Morceaux. № 3. – Paris: Alphonse Leduc, 1914. – 24 p.
234. *Salzedo C., Lawrence L.* The art of Modulating. – New-York: G. Schirmer, 2012. – 64 p.
235. *Schuecker E.* Etüden-Schule des Harfenspielers: Op. 18. 3 parts. – Leipzig: Carl Merseberger, ca. 1910. – 133 p.
236. *Schuecker E.* Sechs Virtuosen-Etuden: Op. 36. – Bayreuth: Carl Geissel junior, 1905. – 32 p.

237. *Snoer J.* Praktische Harfen-Schule für Doppel Pedal Harp. – Leipzig: Robert Forberg, 1896. – 51 p.
238. *Sonneck O. G. T.* Early Concert-Life in America (1731–1800). – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. – 338 p.
239. *Sonneck O. G. T.* Early Concert-Life in America (1731–1800). – Sydney, New South Wales: Wentworth Press, 2019. – 348 p.
240. *Spoehr L.* Variations pour la Harpe sur l’Air: Je Suis Encore Dans mon Printemps: Op. 36. – Leipzig: Zimmermann, 1913. – 10 p.
241. *Tatum G. B.* Philadelphia Georgian: The City House of Samuel Powel and Some of Its 18th Century Neighbors. – Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1976. – 206 p.
242. The Wurlitzer harp catalogue. – NY: The Rudolph Wurlitzer Co., 1924. – 12 p.
243. *Thomas J.* Echoes of a Waterfall. – London Leonard Gould & Boltler, ca. 1922. – 12 p.
244. *Tombo A.* Schule der Technik des Harfenspiels: 3 parts. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca. 1900. – 62 p.
245. *Truman B. C.* History of the World’s Fair. – Chicago: Mammoth Publishing Company, 1893. – 620 p.
246. *Varèse L.* Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. – New York: W. W. Norton, 1972. – 290 p.
247. *Verdalle G.* Mazurka. – Bayreuth: Carl Giessel Junior, 1903. – 7 p.
248. *Wade-Matthews M., Thompson W.* The Encyclopedia of music. – Lorenz Books, Anness Publishing Ltd., 2012. – 512 p.
249. *Waddington M. K.* Suzuki Harp School. – Princeton, N. J.: Suzuki Method International, 1985. – 32 p.
250. *Watkins D.* Anthology of English Music for Harp: Vol. 4. – Stainer and Bell: Galaxy Music Corp., 2015. – 32 p.
251. *Watkins D.* Complete Method for the Harp. – London: Boosey & Hawkes, 1972. – 82 p.

252. *Watkins D.* Handel and the Harp // *The American Harp Journal*. – Vol. 8 № 3. Summer 1982. – P. 6–15.
253. *Weidensaul J. B.* Salve festa dies, the Plainchant Foundation of Grandjany's Rhapsodie // *The American Harp Journal*. – Vol. 13 № 1. Summer 1991. – P. 26–27.
254. *Wieland H. S.* *Women Music Educators in the United States: A History*. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013. – 380 p.
255. *Williams H. L., Williams O. K.* *Great Houses of America*. – NY: Putnam, 1969. – 295 p.
256. *Woods S.* *Harp Fingering Fundamentals*. – Milwaukee: Hal Leonard, 2016. – 60 p.
257. *Woods S.* *Music Theory and Arranging Techniques for Folk Harps*. – Milwaukee: Hal Leonard, 1987. – 112 p.
258. *Woods S.* *Teach Yourself to Play the Folk Harp*. – Princeville: Woods Music & Books, Inc., 2008. – 80 p.
259. *Yashne A.* *Russian Method: Improving Techniques*. – New-York: Angelic Artistry, 1998. – 35 p.
260. *Zabaleta N.* From Parish-Alvars to Grandjany: A Tribute to Grandjany on his 80th Birthday // *The American Harp Journal*. – Vol. 3 № 3. Spring 1972. – P. 28–29.
261. *Zabel A.* *Harfen-Schule*. – Leipzig, St. Petersburg, Moskau, London: Jul. Heinr. Zimmermann, 1900. – 145 p.
262. *Zamara A.* *Harfen-schule: 4 parts*. – Leipzig: Aug. Cranz, ca. 1910. – 148 p.
263. *Zamara A.* *Marche des Croates d'Après un Chant National par Blumenthal*. – Paris: G. Ricordi & Cie, ca. 1900. – 7 p.
264. *Zingel H. J.* *Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart: Band 4*. – Leipzig: Veb Frederich Hofmeister, 1969. – 191 p.
265. *Zingel H. J.* *Harp Music in the Nineteenth Century*. – Bloomington: Indiana University Press, 1992. – 128 p.

Интернет-источники

266. Метод Сузуки // Ссылка на электронный ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/Метод_Судзуки (дата обращения: 08.07.2021).

267. Электронный словарь АБВУД Lingvo // Ссылка на электронный ресурс: <https://www.lingvo.ru/> (дата обращения: 25.09.2021).

268. Электронный словарь Multitran // Ссылка на электронный ресурс: <https://www.multitran.com/> (дата обращения: 28.09.2021).

269. College Harp Programs // Ссылка на электронный ресурс: <https://harpcolumn.com/college-harp-program-directory/> (дата обращения: 28.05.2021).

270. Examination repertoire. Harp Syllabus. 2009 edition. The Royal Conservatory of Music // Ссылка на электронный ресурс: https://rcmusic-kentico-cdn.s3.amazonaws.com/rcm/media/main/documents/examinations/syllabi/harpsyllabus_2016_online_nc.pdf (дата обращения: 28.09.2021).

271. Harp Makers and Vendors in North America // Ссылка на электронный ресурс: https://harp.fandom.com/wiki/Harp_Makers_and_Vendors_in_North_America (дата обращения: 28.09.2021).

272. Lyon and Healy Harps. Harps Maker Company History // Ссылка на электронный ресурс: <https://www.lyonhealy.com/lyon-healy-harps/harps-maker-company-history/> (дата обращения: 05.05.2021).

273. Marcel Grandjany Shows How to Play the Harp // Ссылка на электронный ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=6NFGmPY1eX0> (дата обращения: 06.01.2021).

274. National Historic Landmark Nomination: Mount Clare. National Park Service. 1969. December 19. 3 p. // Ссылка на электронный ресурс: https://npgallery.nps.gov/NRHP/GetAsset/NHLS/70000860_text (дата обращения: 09.02.2021).

275. Patent of Emil O. Starke // Ссылка на электронный ресурс: <https://patents.google.com/patent/US1817951A/en> (дата обращения: 12.05.2021).

276. Thomas S. A Look at Lanier Mansion. Extol Magazine. Retrieved. 2017. November 2. // Ссылка на электронный ресурс: <https://extolmag.com/a-look-at-lanier-mansion/> (дата обращения: 13.05.2021).

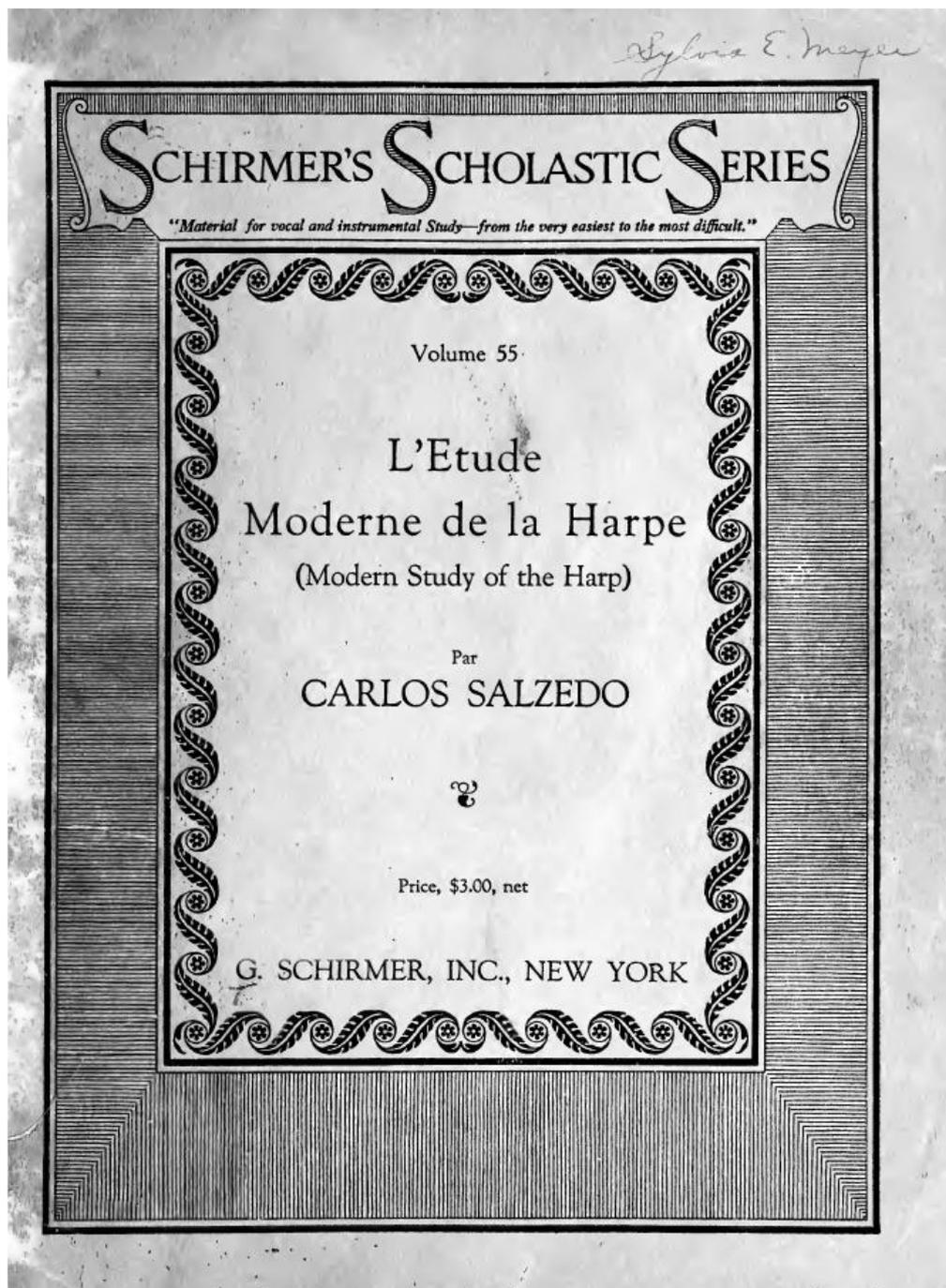
277. Webster Dictionary of the English Language. Webster Dictionary of the English Language // Ссылка на электронный ресурс: <https://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 28.09.2021).

Другие источники

278. DVD, Marcel Grandjany: The Teacher. Grandjany Centennial Fund. American Harp Society, Inc. 2008.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. К. Сальседо «Исследование современной арфы».

Перевод и комментарии А. О. Алешиной



Обложка пособия К. Сальседо «Исследование современной арфы» (1921)²³³

²³³ Salzedo C. Modern study of the Harp. New-York: G. Schirmer, Inc., 1921. 54 p

Содержание**Введение**

Традиционные и новые обозначения, используемые при написании музыки для арфы, с музыкальными примерами и внятным объяснениями, представляющими интерес для композиторов и дирижеров

Пять поэтических этюдов для арфы соло, написанных с учетом последних арфовых открытий:

I. «Полёт». Этюд на Гаммы

II. «Мираж». Этюд на Арпеджио

III. «Беспокойство». Этюд на трели и украшения

IV. «Идиллическая поэма». Этюд на двойные ноты, мелодические фразы в натуральном и гармоническом звучании

V. «Единство». Этюд на аккорды

Слова признательности

Когда мастер своего инструмента, коим, несомненно, является Карлос Сальседо, делится своим опытом и теорией, это должно вызвать огромный всеобщий интерес. Сальседо не только ярчайший представитель современной арфовой школы, но ещё и глубокий знаток фортепиано, и литературы по фортепиано. Он обладает качествами, которые позволили открыть неизведанные области его инструмента – арфы.

В своей новой работе он рассказывает о доселе неизвестных исполнительских приёмах, как в сольной игре, так и в игре в ансамблях. Он доходчиво объясняет обучающемуся игре на арфе или просто любителю данного инструмента, какие результаты могут быть достигнуты с точки зрения музыкальной выразительности, если пользоваться предлагаемыми им приёмами.

Я могу смело сказать, что работа, которую я весьма рекомендую, даёт ответы на реальные вопросы, и она будет полезна как профессиональным исполнителям, играющим на этом восхитительном инструменте, так и композиторам, артистам оркестра и просто любителям арфы.

Выражаю свои искренние пожелания, чтобы данная работа обрела заслуженное признание и успех.

*Джозеф Хофманн*²³⁴

²³⁴ Слова признательности принадлежат Джозефу Хофманну – известному пианисту, директору института *Curtis*, другу Сальседо. В первом издании работы 1921 года опубликовано факсимиле его автографа.

Исследование современной арфы

Введение

Предлагаемая работа будет полезна не только арфистам, но и всем тем, кто любит музыку. Композиторы и дирижёры смогут найти здесь сведения, которые подтвердят их интуитивные предположения о неисчерпаемых возможностях арфы, а также смогут прояснить вопросы современной арфовой нотации.

В данной работе арфисты найдут музыкальный материал, который поможет им освоить технические особенности инструмента, искусство фразировки, и различные приёмы звукоизвлечения.

Этюды предназначены как для начинающих, так и для профессиональных музыкантов. Начинающие арфисты могут не обращать внимания на обозначения темпов. Они предназначены лишь для тех, кто собирается исполнять произведения на публике.

На самом деле в каждом этюде можно найти не только технические трудности, обозначенные в названиях, но и многие другие, что даёт возможность на одном этюде развивать разные виды техники.

Надеюсь, что в музыкальном плане этюды уменьшат презрение и развеют то предубеждение (вполне понятное чувство!), с которым порой музыканты относятся к арфе. Понятно, что вызвано это качеством музыки, которою так часто пишут для этого инструмента²³⁵.

Кроме того, эти пьесы дадут новые переживания искателям чистых и ярких артистических эмоций.

В инструментальном плане они будут полезны, так как опираются на недавно совершенные открытия, ставшие возможными благодаря невероятно выросшему за последние несколько лет уровню качества производимых арф.

²³⁵ Некоторые фразы в работе Сальседо характеризуют его, как достаточно жёсткого и самоуверенного человека, который всегда говорил и писал то, что думает. Естественно, в переводе я старалась максимально близко к оригиналу передать его суждения во всех оттенках.

В техническом плане они разовьют в одинаковой степени обе руки, выработают интуитивное понимание аппликатуры и использование различных звуковых эффектов.

В данной работе тщательно рассмотрены термины, которые до сих пор были столь малопонятны, такие как «арпеджированные аккорды», приёмы «тушения» и *étouffés*²³⁶, *glissando*, использование педалей, и приёмы энгармонических замен.

Аккорды

Аккорд: несколько звуков, взятых одновременно.

Исполнение аккордов должно основываться на двух следующих принципах:

1. Характер арпеджио должен меняться в зависимости от поставленной музыкальной задачи;
2. В целом, учитывая природу арфы, все аккорды, не отмеченные особыми знаками, должны браться в виде короткого арпеджио, чтобы можно было их отличить от настоящих арпеджио²³⁷.

Уникальность арфы, с точки зрения звукоизвлечения и тушения звука – остановки вибрации²³⁸

Вопрос глушения арфы (остановки вибрации) гораздо более сложный для понимания, потому что с технической проблемой оказываются связаны соображения более высокого порядка, которые заставляют нас вникнуть в психофизиологию арфы, сферу, надо признаться, до сих пор малоизученную. Только исследовательские работы, руководствующиеся этой мыслью, дадут нам

²³⁶ Приём «*étouffés*» (фр.), при котором взятая струна сразу же тушится пальцем или ладонью. Таким образом, звук получается более коротким и «стакаттным».

²³⁷ Нельзя полностью согласиться с данным утверждением, хотя вполне возможно, что оно было правдиво для арфового исполнительства конца XIX и первой половины XX веков. В наши дни все аккорды, не имеющие обозначения арпеджио (вертикальная волнистая линия) исполняются «*secco*», т. е. звуки аккорда берутся одновременно.

²³⁸ В книге В. Г. Дуловой «Искусство игры на арфе» приведены многие примеры из книги Сальседо. Данный приём у неё называется глушением арфы и струн. Однако среди арфистов более распространен термин «тушение». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 171.

возможность найти настоящий язык и логическую систему условных музыкальных обозначений²³⁹.

Вот типичный пример, один из многих, который прольёт свет на то, почему арфа так отличается в своём инструментальном принципе от других инструментов. Для всех инструментов пауза означает абсолютное прекращение звучания. Пианисты поднимают руки от клавиатуры (также отпуская педаль); виолончелисты отрывают смычок от струн; гобоисты отпускают губами трость. Арфисты же наоборот, чтобы достичь тишины, касаются струн широко раскрытыми ладонями («тушат» звук). Такая разница в движении очень важна, это одна из причин, которая подчеркивает необходимость выделять арфу в отдельную категорию.

Отличие арфы ещё и в особенностях звукоизвлечения и длительности вибрации. Звук на арфе извлекается пальцем. Палец быстро берет струну, и звук длится сам по себе без какой-либо механической помощи, например педали или смычка.

Можно воспринимать искусство, основанное на принципе характерного выделения особенностей инструмента, следующим образом: прерывание вибраций, которые составляют самую базовую природу арфы, противоречит её роли, которую мы воспринимаем, как космическую и посредническую. Все это дает арфе её Эолова природа. Согласно бытовавшей ранее точке зрения диссонансы (гармонические конфликты), возникающие из-за продления вибрации, противоречили концепции исполняемых произведений.

Это противоречие, которое неизбежно исчезнет в будущем, ещё более шокирует, когда встает вопрос о транскрипции для арфы произведения, которое было изначально написано для фортепиано (за исключением некоторых современных произведений, в которых фортепиано выступает скорее более

²³⁹ Данное предложение – один из наглядных примеров стиля изложения автора. Он пишет довольно поэтично и образно, однако не всегда понятно, во всяком случае на английском – его не родном языке. При переводе я часто обращалась к французскому источнику, чтобы лучше передать смысл высказывания.

практичным и удобным, нежели подходящим инструментом для выражения атмосферы и красок, задуманных композитором.

Основные принципы звукоизвлечения на арфе

Из вышеперечисленных соображений вытекает новое осмысление арфы. Наложение вибраций, вызывающее смешение гармоний (которые недопустимы для музыки, ранее созданной для арфы) может служить особенным средством музыкального выражения, намеренно вызванным и контролируемым.

Новые творческие тенденции (выражающиеся больше в гармонии с естественными вибрациями Вселенной) находят в арфе и только в арфе чуткий, быстрореагирующий инструмент. Использование педалей и их многочисленных комбинаций открывает безграничные возможности, как для их теоретического осмысления, так и для практического применения во всём гармоническом разнообразии. Мы имеем в виду звуковые эффекты, столь разнообразные и до сих пор столь малоизученные. Они, естественно, возникают из вибрации струны, вызванной *прямым* контактом чувствительного прикосновения исполнителя.

На данных основаниях проводится нижеизложенное исследование музыкального и технического материала.

Можно легко убедиться, что оригинальное звучание арфы, которое усиливается пропорционально увеличению количества инструментов (*в ансамбле арф*), создаёт несравненную музыкальную атмосферу. Даже сам оркестр, в своём современном виде не может произвести такого изысканного, полётного впечатления, гармонической и мелодической целостности... Словно звучащее море, играющее в лучах солнца.

Использование в оркестре такого *ансамбля* арф естественно и неизбежно будет происходить вследствие новейших музыкальных тенденций, которые непрерывно черпают своё вдохновение из естественных источников, соединяя в огромные, звучащие волны голоса Земли, организованные человеком в могучем и изысканном образе, воплощённом в композиции.

У большинства инструментов (струнных, клавишных, деревянных и медных духовых), строй точно определён, что обусловлено их индивидуальными

особенностями. Поэтому издаваемые ими звуки исчезают практически моментально и растворяются в пространстве. Звуки арфы, в силу присущих им вибраций, смешиваются и медленно затихают («умирают»), отдаваясь долгим эхом. Они словно мягкий фон великих фресок, на котором голоса других инструментов выделяются яркими красками.

Метод создания музыки для арфы. О преимуществах энгармонической замены в арфовой нотации

Необходимость тушения вибрации чётко прослеживается на примерах данных пяти этюдов. Внимательно изучив предложенные рекомендации, можно будет приблизиться к истинному пониманию природы арфы. Иногда нотация может ввести в заблуждение читателя, предлагая энгармоническую замену (*ges* вместо *fis*).

Существующий метод музыкальной нотации весьма традиционен, и не принимает во внимание особенности арфы. Чтобы ясно выразить музыкальную идею, зачастую будет необходимо писать в двух вариантах (для арфы), в первом случае используя общепринятую нотацию:



В другом случае используя энгармоническую замену, так, чтобы исполнителю было легче сыграть:



Случайный знак ставится перед нотой, когда абсолютно ясно, какой она должна быть. Чтобы облегчить нотный текст, случайные знаки часто опускаются. Если возникают сомнения относительно какой-либо ноты, следует проверить ключевые знаки и соответственно – на месте ли все педали.

Иногда *дополнительные случайные знаки* вводятся по причине скорее эстетической, нежели чем музыкальной.

В поисках наиболее удобной арфовой нотации, в одном случае используется приём тушения. А в другом – чётко обозначена ритмическая конструкция. Однако, чтобы избежать сомнений в прочтении нотного текста, композитору следует чётко обозначать то, что он хочет в нотах. Например, ставить знак *L. V.* – не тушить.

Более того, можно предвидеть, что в будущем в арфовых нотах будут обозначать полное тушение звука.

Педали

(Работая с педалями нужно стараться по возможности не отрывать пятку от пола.)

Каждый отрыв ноги от педали чётко обозначается в нотах с учетом ритма музыкальной выразительности. Если добросовестно принимать это во внимание, можно обнаружить две вещи – во-первых, важность самих педалей, а во-вторых – необходимость честно передавать музыкальную мысль. Прежде всего, педали перестанут служить поводом для беспокойства. А также, поскольку они будут соответствовать музыкальным ударениям, движения ног перестанут быть спонтанными. Таким образом, перестановка педалей должна осуществляться под четким контролем, незаметно и тихо (это очень важно), и все движения исполнителя будут составлять неразрывное гармоническое, и что ещё более важно артистическое **единое целое**. Обратите внимание на то, что педали, которые нажимаются правой ногой, всегда пишутся над педалями, нажимаемыми левой ногой – это абсолютно условное средство чтобы упростить чтение с листа. Изначальное название каждой ноты, взятое из Гимна святого Джона, пишется латиницей и курсивом.

Эолово движение (поток)²⁴⁰

Данный приём, обычно несправедливо называемый *glissandi* (глиссандо), среди остальных инструментальных приёмов является самым выразительным и универсальным эффектом. Нельзя играть глиссандо слишком быстро, чтобы не растерять загадочного шарма этого приёма. Но также надо избегать слишком медленного исполнения глиссандо, чтобы оно не рассыпалось. Эолово движение

²⁴⁰ В. Г. Дулова переводит данный прием, как «звуковой поток Эола». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 176.

всегда надо исполнять очень гладко, особенно на стыках смены рук. Изменения названия на глissандо (по-английски – *gliding* – скольжение), связано с тем, что данное слово просто обозначает физический жест руки, её движение, не передавая при этом изначального смысла эффекта, который возникает с помощью этого движения.

Обертоны (Флажолеты)

Эти едва различимые звуковые эффекты требуют для своего извлечения предельной аккуратности исполнителя, которую можно сразу заметить в изящной постановке руки и в точности движения.

Некоторые практические советы

Когда возникает необходимость работать над некоторыми пассажами каждой рукой отдельно, нельзя прекращать работу с педалями, независимо от того задействованы они в игре той или иной руки или нет, потому что хотя мы работаем над каждой рукой отдельно, нажатие педалей требует постоянного усилия воли, таким образом данное разделение не рекомендуется. Если использование педалей в некоторых пассажах вызывает затруднения, лучше и проще всего поработать над педалями отдельно, без игры руками, но при этом считая громко вслух. Хотя в целом, в дальнейшем не рекомендуется считать вслух. Это упражнение нужно лишь для того, чтобы мысленно отследить движения пальцев. Таким образом, у ученика само собой разовьется чувство ритма, как мысленное, так и механическое. Если ученик хочет достичь весомых результатов, он должен заниматься последовательно и упорно. Очень важно избавиться от страха (в корне ложного), который всегда вызывают всё новые идеи технического порядка. Они кажутся сложными просто потому, что они новые.

Нет ничего сложного. Есть только НОВЫЕ, непривычные вещи.

Когда вы хорошо обдумаете эту идею, согласитесь с ней и примените её на практике, у вас появятся спокойствие и уверенность, а благодаря этим необходимым качествам, музыкальные занятия станут приятным времяпрепровождением, приводящим к истинным радостям. *Карлос Сальседо*

Традиционные и новые обозначения, применяемые в музыке для арфы

Темпы, указанные над каждым примером, предназначены для того, чтобы показать при какой скорости данный эффект звучит наиболее выигрышно.



Этот знак, ставящийся перед началом произведения или пассажа, обозначает *расположение педалей*.

Пример:

♩ = 88

Mi ^b	Fa [♯]	Sol ^b	La [♯]
Si ^b	Do [♯]	Ré [♯]	
E ^b	F [♯]	G ^b	A [♯]
B ^b	C [♯]	D [♯]	

Re^b Db Do^b C^b

La[♯] обозначение педали²⁴¹.

Mi[♯] обозначает, что педаль справа должна ставиться левой ногой (и наоборот).

Ré[♯]-^b
Do[♯]-^b

обозначает, что две педали надо брать одной ногой. Данный приём используется очень редко, только тогда, когда другая нога не может достать до педали или нужно быстро переставить сразу три педали.

Sol[♯] ————— обозначает перестановку педали без закрепления её в зарубке (нога остаётся на педали).

²⁴¹ Здесь и далее в примерах приняты полные названия нот – наиболее распространённые в печатных арфовых нотах. Поскольку Сальседо писал работу сразу на двух языках – французском и английском – он приводил примеры в двух вариантах – полном и латинском соответственно.

Do#

обозначает перестановку педали во время паузы.

Пример:

Mi^b
 Si^b
 E^b
 B^b

Do# Mi^b Fa#
 C# Si^b E^b F#
 B^b

Mi^b
 E^b

Если задействовано несколько педалей, используется этот знак:

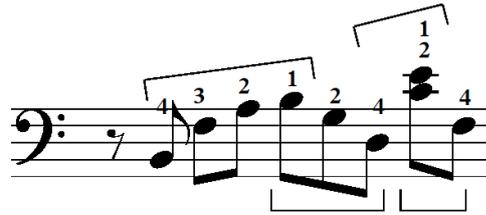
Mi# Sol#
 Si^b G#

(Si^b)
 (B^b)

обозначение энгармонической замены ноты. (Используется в основном в старинной арфовой музыке).

поставить сразу несколько пальцев на струны, соответствующие нотам, обозначенным скобкой.

Пример:



 ставить несколько пальцев на струны, чтобы создать опору для первого (большого) пальца, когда он играет пассаж сам (выбор струн зависит от размера руки играющего, данный пример написан в расчёте на обычную среднюю руку²⁴²).

Пример:

$\text{♩} = 108$



Sol^b Lab^b
Gb^b Ab^b

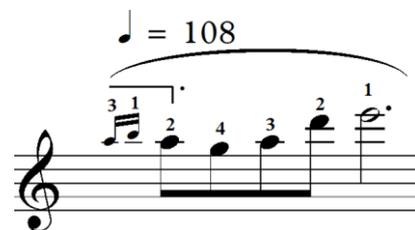
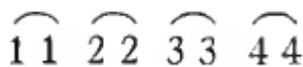
Sol^b
Gb^b



отыгрывать струну внутри фразы (данный знак должен рассматриваться только как обозначение аппликатуры).

Пример:

$\text{♩} = 108$

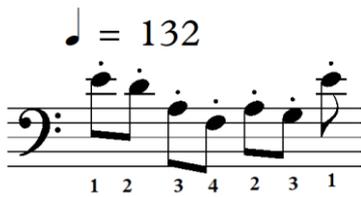
играть скольжение указанным пальцем.

²⁴² Многие приёмы игры, описанные Сальседо, были позднее заимствованы и перечислены Дуловой в её книге «Искусство игры на арфе», но данного примера в её перечне нет. По всей видимости, в её перечень вошли наиболее часто встречающиеся обозначения.

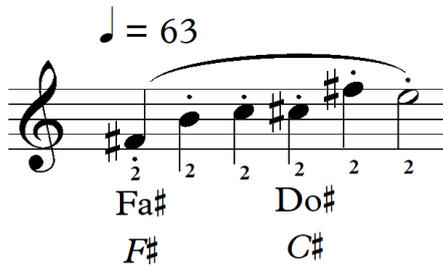
Пример:



Обратите внимание, что игра одним пальцем нескольких последующих нот не всегда подразумевает скольжение, точно так же как знак лиги, (если вместе с ним не указаны пальцы, как в приведённом примере), не всегда подразумевает скольжение, а может относиться к фразировке.



отыгрывать каждую ноту, независимо от аппликатуры.



играть плавным звуком, легато, при этом отыгрывая каждый палец, независимо от аппликатуры.



мягко скользить по струне, от её середины вверх и вниз. Скользить

нужно на ноте, которая находится после знака  ²⁴³.

²⁴³ В работе Сальседо допущена опечатка и во французском, и в английском вариантах. Он пишет, что скользить надо на ноте, которая находится перед данным обозначением, а из примера становится ясно, что имеется в виду скольжение на ноте, стоящей после условного обозначения. В книге Дуловой также говорится о том, что «скольжение относится к ноте, которая

В приведенном ниже примере, скользите на *La#* сразу после того, как отыграете *Si*. Цель такого приёма избежать разрыва двух звуков одной музыкальной фразы, при этом рука не должна терять контакта со струнами в промежутке между этими звуками²⁴⁴.

Пример:



арпеджировать аккорд снизу вверх.



арпеджировать аккорд сверху вниз.



играть «секко» (*secco*), без малейшего арпеджирования.

два штиля у ноты означают, что трель должна исполняться двумя руками; без сомнения, это самый удобный способ. Протяженность трели зависит от быстроты темпа.

написана после знака». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 176.

²⁴⁴ Сальседо даёт пояснения довольно замысловатым языком. Дулова, приводя в своей книге его примеры, сокращала пояснения, делая их более понятными. Поскольку в своей работе я перевожу пособие Сальседо целиком, было решено отказаться от таких больших сокращений. Я старалась ближе придерживаться к оригиналу, хотя по смыслу я полностью согласна с Дуловой и считаю некоторые пояснения Сальседо излишними.

Пример:

Записано:

M ^b
S ^b
E ^b
B ^o

Следует исполнять:

Механизм педалей арфы не выходит за пределы бемолей и диезов, следовательно, дубль бемоли bb и дубль диезы x надо играть с помощью энгармонической замены. Однако в некоторых случаях (таких, как трели и тремоло) такой энгармонической замены становится недостаточно и приходится настроить одну из струн на полтона выше или ниже, как показано в следующем примере:

Записано:

Следует исполнять: (Спустите La^b на пол тона)

L ^{ab}	D ^{ob}
A ^b	C ^b

$\text{♩} = 108$
mf

Mib	Fa#	Solb	Lab
Sib	Do#	Reb	
Eb	F#	Gb	Ab
Bb	C#	Db	

«Гобойное глissандо» (глissандо у деки) – принцип звукоизвлечения такой же, как при «Эоловом потоке» (обычном глissандо), но скользить надо у деки. Наиболее красивый звук получается при не слишком быстрой игре на меццо-форте²⁴⁸.

$\text{♩} = 92$
p

Mib	Fa#	Solb	Lab
Sib	Do#	Reb	
Eb	F#	Gb	Ab
Bb	C#	Db	

«Эффект падающего града» (глissандо ногтями)²⁴⁹ – скольжение по центру струн сверху вниз ногтями, ладонь обращена внутрь, при восходящем глissандо ладонь вывернута наружу. Педали подготовлены заранее. Наиболее удачное звучание достигается при игре в медленном темпе на *piano*.

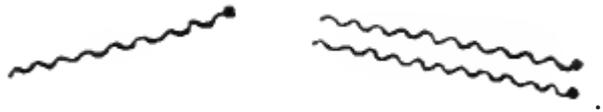
Существуют различные варианты, как заканчивать глissандо и Эоловы эффекты:

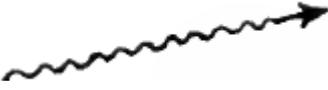
²⁴⁸ Дулова пишет, что данный приём лучше всего звучит в медленном темпе на *p*. См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 177.

²⁴⁹ В книге Дуловой данный приём называется «эффект падающих ногтей». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 177.

Маленькая точка (нота) в конце знака глиссандо говорит о том, что глиссандо

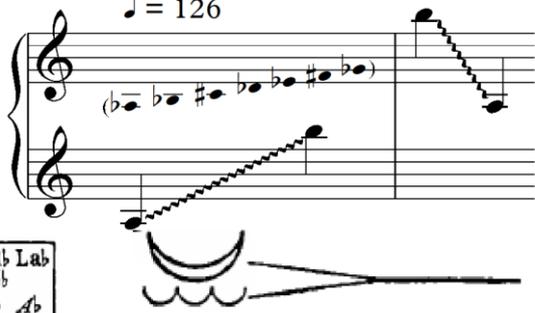
должно заканчиваться на этой ноте.



Стрелка на конце знака глиссандо  говорит о том, что глиссандо не должно заканчиваться на какой-то конкретной ноте, а напротив должно раствориться в гармонии данного глиссандо.

При последовательных глиссандо, нисходящих и восходящих, знак  глиссандо не заканчивается ни стрелкой, ни конкретной нотой, поскольку в данном случае не стоит концентрироваться на переходах – связках глиссандо, (некоторые исполнители пропускают несколько нот, не прерывая при этом игры), количество пропускаемых струн зависит от размера руки арфиста. Кроме того, любое обозначение, уточняющее, какую конкретную ноту надо взять, разрушает необходимую для данного эффекта легкость и воздушность.

$\text{♩} = 126$



Mib	Fa#	Solb	Lab
Sib	Do#	Reb	
Eb	F#	Gb	Ab
Bb	C#	Db	

«Ксилофонное глиссандо» основывается на принципе эффекта падающего града (ногтевого глиссандо), но скользить нужно как можно ближе к деке; вверх большим пальцем, вниз третьим пальцем.

♩ = 112

Mi \sharp	Fa \flat	Sol \sharp	La \flat
Si \sharp	Do \sharp	Re \sharp	
E \sharp	F \flat	G \sharp	A \flat
B \sharp	C \sharp	D \sharp	

«Аккорд-фонтан» – сильное, резкое глissандо по центру струн от начальной ноты к конечной, в направлении, указанном стрелочкой, вверх – третьим пальцем, вниз – большим.

♩ = 120

Эффект тамбурина или «военного барабана без струн»²⁵⁰. Положите левую руку плашмя на струны, обозначенные нотами – ромбиками как можно выше, правая рука должна играть резкие глissандо вверх («аккорды-фонтаны») по тем же струнам.

♩ = 76 *fp*

Mi \sharp	Fa \flat	Sol \sharp	La \flat
Si \flat	Do \sharp	Re \sharp	
E \sharp	F \flat	G \sharp	A \flat
B \flat	C \sharp	D \sharp	

²⁵⁰ Сальседо пишет именно о некоем военном барабане без струн, в книге Дуловой данный эффект называется «эффектом тамбурина (барабана)». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 178.

«Эолово тремоло»²⁵¹ – вытянутыми вверх пальцами очень быстро скользите по струнам, находящимся между указанными нотами. (Педали ставятся заранее).

$\text{Mi}\sharp \text{ Fa}\sharp \text{ Sol}\sharp \text{ La}\sharp$
 $\text{Si}\flat \text{ Do}\sharp \text{ Re}\flat$
 $\text{E}\sharp \text{ F}\sharp \text{ G}\sharp \text{ A}\sharp$
 $\text{B}\flat \text{ C}\sharp \text{ D}\flat$

«Восходящие Эоловы аккорды»²⁵² – получаются благодаря очень быстрому скольжению пальцем вверх по нескольким указанным струнам (педали подготовлены заранее). Ноты каждого аккорда должны играть практически одновременно. Рука должна оставаться в естественной позиции. Как только аккорд взят, палец должен уйти в ладонь и оставаться там, пока другой палец играет следующий аккорд. Аппликатура указана у каждого аккорда. Приведенный ниже пример содержит **восходящие «эоловы аккорды»** и **«обычные аккорды»**. При таком сочетании отчетливее слышно звучание эоловых аккордов.

²⁵¹ В книге Дуловой «тремоло Эола». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 178.

²⁵² В книге Дуловой «восходящие аккорды Эола». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 179.

$\text{♩} = 126$

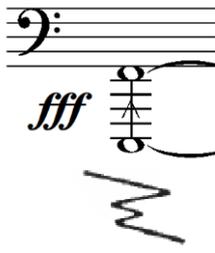
Mi \sharp	Fa \sharp	Sol \sharp	La \sharp
Sib	Do \sharp	Re \flat	
E \sharp	F \sharp	G \flat	A \flat
B \flat	C \sharp	D \flat	

$\text{♩} = 126$

Mi \sharp	Fa \sharp	Sol \sharp	La \sharp
Sib	Do \sharp	Re \flat	
E \sharp	F \sharp	G \flat	A \flat
B \flat	C \sharp	D \sharp	

Do \sharp
C \sharp

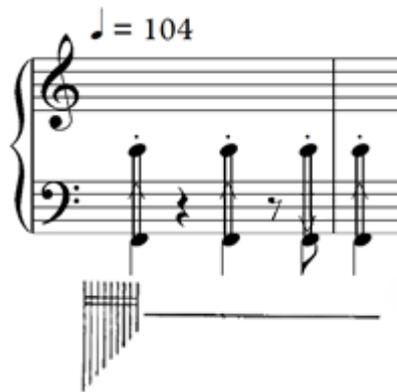
«Нисходящие эолы аккорды» – играютя по тому же принципу, что и восходящие, только сверху вниз скользит большой палец.



«Эффект грома». Вторым пальцем левой руки следует резко скользить по басовым металлическим струнам, от начальной обозначенной ноты до конечной, в направлении, указанном стрелочкой, *нарочно* позволяя струнам ударяться друг об друга и вибрировать.

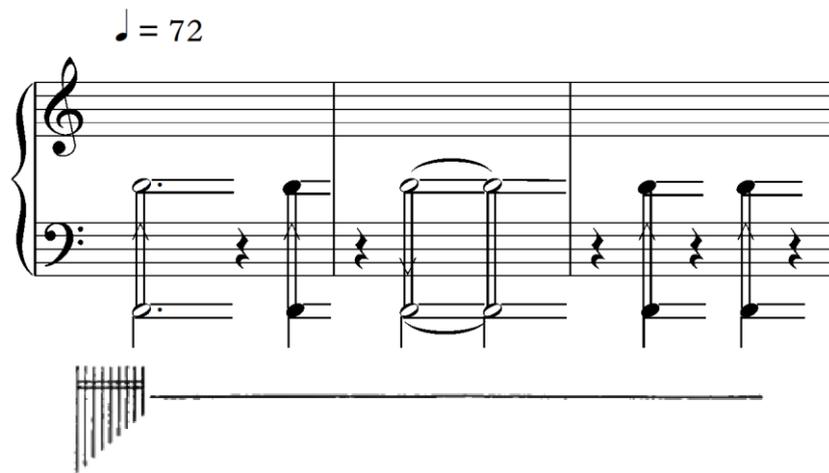
«Свистящие звуки»

Первый пример:



«Быстрые свистящие звуки», (*первый пример*): как можно быстрее скользить по всем металлическим струнам горизонтальной открытой ладонью (в направлении, указанном стрелочкой), не допуская вибрации струн²⁵³.

Второй пример:



²⁵³ Дулова предложила иной приём исполнения «эффекта грома»: металлическую струну надо обхватить ногтями первого и второго пальцев и совершать быстрые движения снизу вверх. См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 180.

$\text{♩} = 76$

ff *L.V.* *L.V.*

Do#
C#

Mi \flat - \flat - \flat - \flat La \flat Mi \flat - \flat - \flat - \flat La#
E \flat - \flat - \flat - \flat A \flat E \flat - \flat - \flat - \flat A \flat

Mi \flat - \flat - \flat - \flat Si \flat - # Ré \flat - # Fa \flat - #
E \flat - \flat - \flat - \flat B \flat - # D \flat - # F \flat - #

fff *L.V.*

В данном примере скольжение педалями выписано в басу.

$\text{♩} = 56$

M. D.
R. H.

M. G.
L. H.

ff *dim.*

$\text{♩} = 56$

ff

Pédale
Pedal

Ré#
D#

p *pp* *ppp* *lon.*

mf *p* *pp*

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Fa \flat Do# Ré \flat Fa \flat - \flat Fa \flat - \flat
F \flat C# D \flat F \flat - \flat F \flat - \flat

♩ = 132

fff

La \sharp 1/2 \flat
 Ré \flat 1/2 \flat
 A \flat 1/2 \flat
 D \flat 1/2 \flat

«Металлические звуки» –

исполняются при удержании педали между двумя зарубками.

♩ = 104

«Эффект тамтама» – получается с помощью щипка или

удара по струне маленькой палочкой из слоновой кости²⁵⁵. Наиболее удачное

звучание в диапазоне между La \sharp 6-й октавы и Do 7-й.

♩ = 48

mf

p

Sib Fa \sharp
 B \flat F \sharp

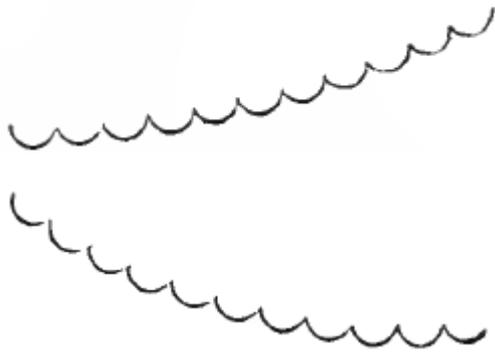
«Эффект гитары» (игра у

деки) – получаются если играть очень близко к деке²⁵⁶.

²⁵⁵ Данный эффект встречается довольно редко. Да и не у каждого арфиста найдется подходящая палочка из слоновой кости. В принципе на практике палочку иногда заменяют металлической ручкой.

²⁵⁶ Один из самых популярных приемов игры на арфе. Часто обозначается буквами *p. d. l.* (*près de la table*).

Иногда этот знак может изменяться, например, плавно подниматься снизу вверх, показывая, насколько нужно приблизиться от деки к середине струны,



и наоборот, плавно опускаясь вниз.



играть в верхней части струн.

♩ = 98

Do# Sol#
C# G#

«Эффект плектра» – получается при игре ногтями близко к деке²⁵⁷.

♩ = 132

Do# Sol#
C# G#

«Эффект литавр»²⁵⁸ – третий палец правой руки ударяет по наиболее звучной части деки. Левая рука играет как обычно. Эти два звука должны по возможности соединиться друг с другом.

²⁵⁷ Также очень распространённый приём.

²⁵⁸ В книге Дуловой данный эффект называется «ударные звуки». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 183.

Другой пример:

Lab Réb
Ab Db

Октавные флажолеты – звучат на октаву

выше, чем написаны. Этот обертон находится точно посередине струны. Последовательность флажолетов может обозначаться вот так:



Квинтовые флажолеты – находятся

точно на одну треть выше, от центра струны. (Мелкая нота – получаемый звук, обычная нота – струна, на которой следует играть).

²⁵⁹ Сальседо не пояснил, как именно извлекать флажолет, хотя до этого делал подробные объяснения каждого приёма.

♩ = 112

M1b
S1b
E1b
B1b

«Деревянный звук»

или эффект приглушённых флажолетов – флажолеты гасятся сразу после того, как берутся, второй палец правой руки или левая рука остается напротив струны, на которой играли²⁶⁰.

♩ = 88

ff

Xlphn

M1b Fa#
E1b F#

M1b
E1b

«Ксилофонный эффект» –

подушечки пальцев левой руки плотно зажимают струны в самом низу, у деки (струны, которые необходимо зажимать обозначены нотами ромбиками). Правая рука играет в центре тех же самых струн. (Руки могут меняться в зависимости от нотного текста). Тот же эффект можно достичь при игре одной рукой, но только одинарных нот: плотно зажмите подушечкой четвертого пальца струну в самом низу и играйте на этой же струне вторым пальцем²⁶¹.

²⁶⁰ У Дуловой сказано, что второй палец левой или правой руки остается против отыгранной струны. См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 175. Возможно, допущена опечатка, т. к. в пособии Сальседо уточнено, что при игре левой рукой, флажолет исполняется всей рукой (первым пальцем), а не вторым.

²⁶¹ В книге Дуловой этот эффект описан, но только при игре двумя руками. Объяснение как исполнять приём одной рукой опущено. См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 175.

☐ «Отдельные, изолированные звуки». *Принцип:* в каждый момент времени вибрирует только одна струна. *Пояснение:* тушите пальцем предыдущую взятую струну точно в момент, когда берете следующую. Требуются две аппликатуры: первая (пишется рядом с нотами) обозначает каким пальцем надо брать тот или иной звук, вторая (рядом со знаком ☐) обозначает каким пальцем надо тушить предыдущую ноту²⁶².

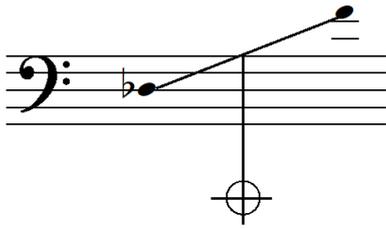
Наглядный пример:

- 1) взять *Ré* и отыграть.
- 2) поставить *Sol*.
- 3) сыграть *G*, одновременно ставя, (не вешая) четвёртый палец на *Ré* и отыграть одновременно.
- 4) поставить *La*.
- 5) сыграть *La*, одновременно ставя, (не вешая) третий палец на *Sol* и отыграть одновременно. И так далее.

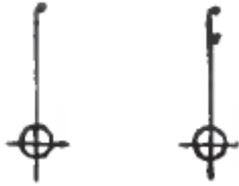
Вывод: в первом движении мы ставим палец на струну, которую будем брать, в следующем движении отыгрываем эту струну и тушим предыдущую ноту.

⊕ **потушить** вибрацию струн. Как правило, если нет иных обозначений, мы тушим арфу с помощью ладони, плотно прижатой к струнам (пальцы разделены).

²⁶² Очень редко можно встретить такую двойную аппликатуру. Обычно арфист интуитивно решает, каким пальцем удобнее тушить.



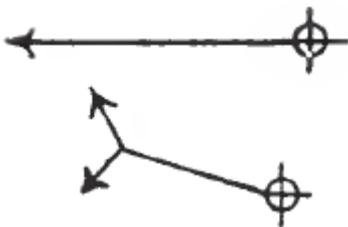
потушить определённую группу струн. Плоской ладонью тушим одновременно обозначенные ноты, и те, что находятся между ними.



потушить определённые звуки, чтобы не смешивались разные гармонии²⁶³. Эти звуки надо тушить пальцами, сразу после отыгрывания аккорда, после которого они написаны в нотах. (Обратите внимание, на то, какими пальцами следует тушить).

$\text{♩} = 52$

Mi \flat	La \flat
Si \flat	Re \flat
E \flat	A \flat
B \flat	D \flat



Другой вид обозначений для тушения отдельных звуков.

²⁶³ Данного условного обозначения нет в книге Дуловой. Возможно потому, что его редко можно встретить в нотах.

Пример:

♩ = 42

rall. molto.

mf *mp* *p dim.* *pp*

Mi♭	Fa#	Mi♭	Mi♭	La♭
Si♭	Ré♯	E♭	Si♯	Ré♭
E♭	F#		E♯	A♭
B♭	D♯		B♯	D♭



потушить несколько идущих подряд звуков (игра

приёмом «этуффе» – *etouffé*)

Постепенно восходящее движение:

♩ = 122

mp *L.V.* *f*

Fa#
F#

Пояснение: В вышеприведённом примере мы тушим звук, ставя одновременно тот же палец на следующую ноту, таким образом, чтобы его сустав (на сгибе) потушил предыдущую струну (будьте аккуратны, чтобы не зацепить струну ногтем).

Ломаные восходящие и нисходящие движения (лучше всего исполнять левой рукой):

♩ = 96

Fa#
Si♭
F#
B♭

⊕	—	⊕
	Mi♭	La♭
	E♭	A♭

Позиция: поставьте открытую левую руку на струны, пальцы вместе, но отделены от большого, большой палец в практически вертикальной позиции, слегка наклонен к остальным пальцам.

Исполнение: возьмите струну, одним из пальцев (вторым, третьим, четвёртым) используя в качестве опоры большой палец, и наоборот, используйте в качестве опоры поставленные пальцы, когда играет большой. Затем сразу возвращайте ладонь на место, одновременно ставя палец на следующую струну.

Предупреждение: очень важно понимать, что тушение происходит, с помощью плоской ладони, мгновенно возвращенной на струны, а не с помощью пальцев, которые только что отыграли (как стремятся делать неопытные арфисты).

♩ = 132

Harps I

Harps II

«Аккорды étouffés» – аккорд играется одной рукой и практически одновременно тушится другой.



потушить нижний регистр (плоской ладонью левой руки).



потушить все струны от обозначенной мелкой нотой до самой нижней струны, одной рукой (в одно или два движения) или двумя руками, если требуется. В приведенном примере одной руки достаточно в первых двух случаях. В третьем случае требуется прибегнуть к помощи двух рук.

Пример:

$\text{♩} = 52$

Fa#	Sol#
Si	b
F#	G#
Bb	

Diagram 1: $\text{Si} \frac{2}{4}$, $\text{B} \frac{2}{4}$

Diagram 2: $\text{Si} \frac{2}{4}$, $\text{B} \frac{2}{4}$

ritard. $\text{♩} = 0$ *a tempo*

Diagram 1: $\text{Do} \frac{3}{4}$, $\text{C} \frac{3}{4}$

Diagram 2: $\text{Do} \frac{3}{4}$, $\text{C} \frac{3}{4}$

$\text{♩} = 80$
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

$\text{♩} = 80$
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

«Скользящие звуки».

Позиция. Левая рука: прикоснитесь серединой металлической части настроечного ключа самого верха струны (слева, за струной), обозначенной нотой из точек.



Правая рука: поставьте второй палец в самом низу струны, которая обозначена следующим образом:



Исполнение: звуки, обозначенные обычными нотами, играют следующим образом:



Первая нота. Левая рука: расположите настроечный ключ на струне таким образом, чтобы струна воспроизводила звук, обозначенный обычной нотой. (В

приведенном примере ключ надо ставить на струну *Mi* , а звучать

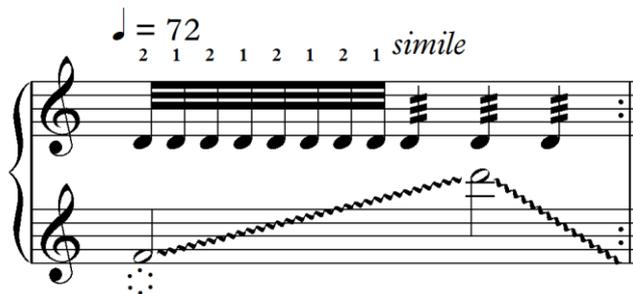
благодаря вмешательству ключа будет звук *La* .

Кому сложно определить местоположение *La*  найдут его, взяв *La*  3-й октавы).

Правая рука: играет ту же струну.

Вторая нота. Левая рука: скользит ключом по струне. *Правая рука:* берет ту же струну, в момент, когда ключ находится на той высоте, при которой звучит Ля

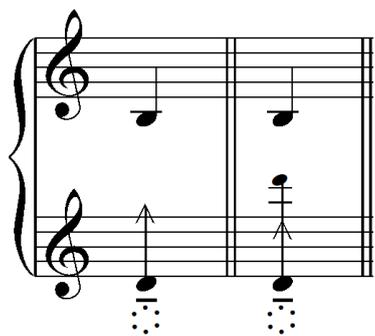
 диез и так далее для остальных нот. (В быстрых пассажах используйте поочередно второй и первый пальцы, как показано в примере с шестнадцатыми).



«Струящееся глиссандо»²⁶⁴ —

играется как «скользящие звуки», но без остановки ключа на какой-либо определенной высоте (кроме крайних нот, между которыми помещается глиссандо).

²⁶⁴ В книге Дуловой этот приём назван «глиссандо текучее». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 182.



«Эффект ракеты»²⁶⁵ – принцип эффекта «скользящие звуки».

Обе руки действуют одновременно: правая берёт струну, левая скользит ключом как можно быстрее по всей длине струны (*первый пример*), или только до ноты, обозначенной мелким шрифтом (*второй пример*).

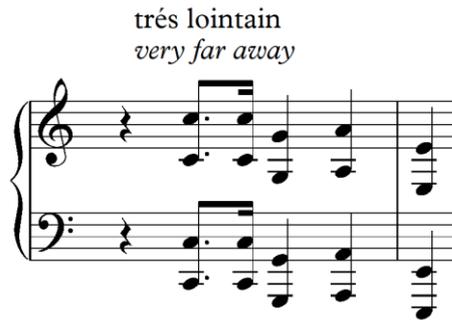
Записано:

«Эзотерический эффект»²⁶⁶ – в этом спецэффекте руки не участвуют. Эзотерические звуки получаются с помощью педалей, которые нужно как можно энергичнее переставлять от бемолей к бекарам и от бекаров к диэзам. Этот эффект лучше всех звучит у нескольких арф одновременно (особенно у современных самых качественных арф).

²⁶⁵ Данный эффект не описан в книге Дуловой, возможно в связи с тем, что он крайне редко встречается в нотах.

²⁶⁶ В книге Дуловой этот эффект называется «таинственные звуки». См.: Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 181.

Звучащий эффект:



Con Sordino: играть с сурдиной.

Сурдиной для арфы служит узкая полоска бумаги (3/4 дюйма = приблизительно 2 см), которую необходимо вплести между струн сверху, тогда получится немного дребезжащий звук, напоминающий звучание клавесина.

Senza Sordino: играть без сурдины.

L. V. – не тушить, оставить струны вибрировать (*to let vibrate*).

▼ – Коротко перебить регулярность движения (размер) в середине фразы²⁶⁷.

▣• – Означает более короткую паузу, чем знак фермата ◡•.

◡ – Для небольшого зависания между двумя фразами (как вздох).

(Последние три обозначения чрезвычайно важны, так как повсеместно встречаются в нотах, они добавлены к специальным арфовым обозначениям, из-за того, что их ввели в обиход сравнительно недавно.)

«**Эолов поток**», «**Гобойное глissандо**», «**Эффект падающего града**» и «**Ксилофонный эффект**» – можно скользить одним или несколькими пальцами каждой руки (чтобы несколько звуков звучало одновременно), следующим образом:

«**Эолов поток**»: в независимости от того восходящее оно или нисходящее движение, играется одним, двумя или тремя пальцами. Если играть несколькими пальцами, они должны быть направлены наклонно вверх относительно струн.

²⁶⁷ Данного условного обозначения нет в книге Дуловой. Его также очень редко можно увидеть в нотах.

«Гобойное глissандо»: восходящее играетя одним или двумя пальцами (вторым и третьим). Нисходящее играетя одним большим пальцем.

«Эффект падающего града»: восходящее движение играетя одним, двумя или тремя пальцами, ладонь повернута наружу. Если играетя одним пальцем – используйте большой палец. При нисходящем движении (глissандо) могут быть задействованы один, два, или три пальца. Ладонь при этом направлена внутрь. (Лучший эффект достигается при игре несколькими пальцами).

«Ксилофонный эффект»: наверх играем одним пальцем (большим). Вниз – одним, двумя или тремя пальцами.

«Аккорд – фонтан» и **«Эоловы аккорды»** могут также исполняться с эффектами **«Эолова потока»**, **«Гобойного глissандо»**, **«Эффекта падающего града»** и **«Ксилофонного эффекта»**.

Памятка относительно того, как исполнять Этюды

Названия этих этюдов были приведены в конце каждого из них не с целью дать четкий словесный комментарий к музыке, а чтобы воссоздать настроение, которое было вложено в концепцию произведения.

Кавычки, в которые заключены названия этюдов, призваны снизить значимость названия, которое является лишь отправной точкой для воображения исполнителя. Согласно пожеланиям автора при упоминании этих этюдов в программе скобки не должны опускаться.

«(Полёт)», «(Мираж)», «(Беспокойство)», «(Идиллическая поэма)», «(Единство)»²⁶⁸.

²⁶⁸ С Этюдами из «Исследования современной арфы» К. Сальседо можно ознакомиться в оригинальном издании. Мы не приводим нотный материал после перевода пособия во избежание нарушения авторских прав.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Перечень сочинений К. Сальседо²⁶⁹

Теоретические работы и пособия:

1. The art of Modulating (Искусство модуляции), в соавторстве с Л. Лоуренс;
2. Conditioning Exercises (Развивающие упражнения);
3. The Harpist's Daily Dozen (Двенадцать ежедневных упражнений арфиста);
4. Method for the Harp (Метод игры на арфе), в соавторстве с Л. Лоуренс;
5. Modern study of the Harp (Исследование современной арфы).

Различные ранние сочинения:

1. Berceuse for Cello and Piano (Колыбельная для виолончели и фортепиано), op. 72 (1907);
2. Caprice Scherzando for Cello and Piano (Каприс-скерцандо для виолончели и фортепиано) (1908);
3. Invocation for Cello and Piano (Молитва для виолончели и фортепиано) (1908);
4. Piece Concertante for Trombone and Piano (Концертная пьеса для тромбона и фортепиано), op.27 (1910);
5. Rivalite de Fleurs for Voice and Piano (Соперничество цветов для голоса и фортепиано), op. 25 (1911);
6. Four Choruses in Old Sonata Form for 3 mens voices/choir and harp, organ or piano (Четыре хора в форме старинной сонаты для трёх мужских голосов/хора и арфы, органа или фортепиано) (1914);
7. Prelude to Olaf Bolm for Piano (Прелюдия к Олафу Больму для фортепиано) (1926);

²⁶⁹ *Bitter M.* Pentacle: The Story of Carlos Salzedo and the Harp. Washington: Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. P. 250-261.

Названия сочинений приводятся на языке оригинала, так как подавляющее их большинство не было издано на русском, в скобках автором работы дан перевод, год создания, опусы указаны там, где они известны.

8. Breaking in the New-York for Piano (Врываясь в Нью-Йорк для фортепиано) (1935);
9. Offrian for Cello (Оффриан для виолончели) (1951);
10. Volute and Rondel for Flute (Волюта и рондель для флейты) (1951);
11. Marya Freund for Piano (Мария Фройнд для фортепиано) (1956);
12. Enigme for Piano (Загадка для фортепиано) (1960).

Оригинальные сочинения:

1. Ballade (Troix Morceaux № 1) (Баллада: Три пьесы № 1) op. 28 (1910);
2. Paraphrase (Cadenza) for Liszt's Second Rhapsody (Парафраз (каденция) для Второй рапсодии Листа) (1910);
3. Jeux d'Eux (Troix Morceaux № 2) (Игра воды: Три пьесы № 2) (1911);
4. Variations sur un Theme Dans le Style Ancient (Troix Morceaux № 3) (Вариации на тему в старинном стиле: Три пьесы № 3) (1911);
5. Chanson Chagrine (Грустная песня) (1914);
6. Five Preludes for Harp Alone (Пять прелюдий для арфы соло) (Lamentation, Quietude, Iridescence, Introspection, Whirlwind) (1917);
7. Five Preludes on the Name of Olga (Samaroff-Stokowsky) (Пять прелюдий на имя Ольги Самарофф-Стоковской) (1917) (Embryon, Eveil, Fete au village, Hallucinations, Fraicheur);
8. The Enchanted Isle: a Tone Poem for Harp and Orchestra (Зачарованный остров: тональная поэма для арфы с оркестром) (1918);
9. Bolmimerie, for Seven-harp Ensemble (Болмимери для ансамбля из семи арф) (1918);
10. Brise Marine, for Soprano, Oboe, Horn, Bassoon, Six Harps (Бриз Марин, для сопрано, гобоя, рожка, фагота, шести арф) (1918);
11. Five Poetical Studies for Harp Alone (Пять поэтических этюдов для арфы соло) (1919) (Flight, Mirage, Inquietude, Idyllic Poem, Communion);
12. Poems of Sara Yarrow, for Soprano, Oboe, Horn, Bassoon, Six Harps (Стихи Сары Ярроу, для сопрано, гобоя, рожка, фагота, шести арф) (1919) (Ecstasy, Despair, Humility);

13. Preludes Intimes (Интимные прелюдии) (1919) (Tenderly Emoted, Dreamingly, Profoundly Peaceful, in Self-Communion, Procession-Like);
14. Burlesque – Sentimental (Бурлеск – Сентиментальный) (1920);
15. Five Sketches on Friends of Mine (Пять набросков о моих друзьях) (1920) (Kyra Alanova, Dane Rudhyar, Edith Sullivan, Sara Yarrow, Edgar Varèse);
16. Four Preludes to the Afternoon of a Telephone, for Harp Duo (Четыре прелюдии к послеполуденному телефону для дуэта арф) (1921) (Audubon 530, Plaza 4570, Prospect 7272, Riverside 4937);
17. Poem of Little Stars (Поэма маленьких звезд) (1921);
18. Recessional (Молитва) (1921);
19. Sonata for Harp and Piano (Соната для арфы и фортепиано) (1922);
20. Four Pieces for the Modern Irish Harp (Четыре пьесы для современной ирландской арфы) (1924) (Sarabande Variée, Bi-tonal Jig, Pavloviana, Prelude Nocturne);
21. Three Poems of Stephane Mallarmé, for Soprano, Harp, Piano (Три поэмы Стефана Малларме для сопрано, арфы, фортепиано) (1924) (Las de l’Amer Repos ou ma Pareses Offense, Feuillet d’Album (Soprano Solo), Un Dentell s’Abolit);
22. Nocturne to Ursula, for Oboe (Ноктюрн Урсуле для гобоя) (1925);
23. Concerto for Harp and Seven Wind Instruments, Harp, Flute-piccolo, Clarinet in A, Oboe, Horn, Bassoon, Trumpet in C (Концерт для арфы и семи духовых инструментов) (1926);
24. Preludes for Beginners, harp (Published in Method for the Harp) (Прелюдии для начинающих, опубликованные в «Метод для арфы») (1927);
25. Pentacle: suite for Harp Duo (Пентакль: сюита для двух арф) (1928) (Steel, Serenade, Felines, Catacombs, Pantomime, Préambule et Jeux.
26. Prelude Fatidique, for Harp Solo (Прелюдия Усталость для арфы соло) (1930);
27. Prelude in the Nature of Octave Study (Прелюдия в изучении природы октавы) (1930);

28. *Untitled Work, for Harp, Brasses, Strings* (Неназванная пьеса для арфы, духовых и струнных) (1930);

29. *Musique des Troubadours, Soprano, Harp, Viola d'Amore, Viola da Gamba* (Музыка трубадуров для сопрано, арфы, виолы д'амур, виолы да гамба) (1931);

30. *Triptic Dance, for Harp Duo or Trio* (Танец Триптих для двух или трёх арф) (1931);

31. *Short Stories in Music, harp, two series* (Короткие музыкальные рассказы для арфы, две серии) (1934) (*The Dwarf and the Giant, The Kitten and the Limping Dog, Rocking Horse, On Donkeyback, Raindrops, Madonna and Child, Memories of a Clock, Night Breeze, On Stilts, Pirouetting Music Box, Behind the Barracks, At Church, Goldfish, The Mermaid's Chimes, Skipping Rope*);

32. *Scintillation* (Сцинтилляция) (1936);

33. *Tiny Tales for Harpist Beginners: Two Series* (Маленькие сказки для начинающих арфистов: две серии) (1936) (*In Hoop-Skirts, The Little Princess and the Dancing Master, A Little Orphan in the Snow, Lullaby for a Doll, The Cloister at Twilight, A Mysterious Blue Light, Funeral Procession of a Tin Soldier, The Chimes in the Steeple, A Lost Kitten, Pagoda of the Dragon, Processional, The Clock Maker's Shop, Winter Night, The Dandy, Chimes, Little Soldiers, Little Jaques's Lullaby, Grandmother's Memories, Frère Jacques*);

34. *Panorama Suite* (Панорамная сюита) (1937) (*Noon, Moonset, Expectation, The Birth of the Morning Star, Waltz*);

35. *Vieni, Vieni (a Suite of Harp Solos)* (Давай, давай; сюита для арфы соло) (1938);

36. *Sketches for Harpist Beginners: Two Series* (Эскизы для начинающих арфистов: две серии) (1942) (*Elkan-Vogel*)

Series I: *Rock Me, Mommy, Imitation, Echo, Huntsman's Horn, Lost in the Mist, Hurdy-Gurdy, Poor Doggy, Tuneful Snuff-Box, Pagan Rite, Beethoven at School*;

Series II: The Organist's First Steps, Young Violinist, Falling Leaves, Royal Trumpeters, A Lonely Bell, Baby on the Swing, Mourners, On the Tight Rope, Pierrot is Sad, Choral;

37. The Art of Modulating (1943) (Lullaby, Reverie, Carillon, Grandmother's Spinning Wheel, Florentine Music Box, Petite Valse (Колыбельная, Грезы, Карильон, Бабушкина прялка, Флорентийская музыкальная шкатулка, Маленький вальс);

38. Suite of Eight Dances (Сюита из восьми танцев) (1943) (Gavotte, Menuet, Polka, Siciliana, Bolero, Seguidilla, Tango, Rumba);

39. Mimi Suite (Сюита Мими) (1946) (Mimi, Sonombulence, Awakening, Incandescence);

40. Obsession (Harp or Piano) (Одержимость для арфы или фортепиано);

41. Wedding Presents (Свадебные подарки) (1946–1952) (Garlanded Chimes, Vers l'Inconnu, In the Valley, In the Month of Maie, Shadow of a Shade, Idée-fixe, Désir, Interlude for the Theatre, Vision, Carol-Paul);

42. Cadenza (and Editing) for the Berezowsky Concerto for Harp (Каденция и редакция концерта для арфы Березовского) (1947);

43. Prelude for a Drama (Прелюдия к драме) (1948);

44. Diptych, Two Pieces for the Right Hand Alone, Reflection, Interference (Диптих: Две пьесы для правой руки: Отражение, Интерференция) (1950);

45. Mardi-Gras Patrol for Harp Ensemble (Патруль Марди-Гра для ансамбля арф);

46. Conflict (in Pathfinder for the Harp, Peer) (Конфликт из пособия «Следопыт за арфой»);

47. Elyze (Элиз) (1952);

48. Second Concerto for Harp and Orchestra also Known as Symphonic Suite (dialog for harp and orchestra) (Второй концерт для арфы с оркестром, также известный как Симфоническая сюита – диалог для арфы с оркестром) (1953–1961);

49. Chanson Dans la Nuit, Second Harp Part (Ночная песня: партия второй арфы);

50. Rumba and Tango (Suite of Eight Dances) second harp parts (Румба и танго из Сюиты из восьми танцев).

Оригинальные парафразы и переложения:

51. Annie Laurie (Энни Лори);

52. Believe Me, If All Those Endearing Young Charms (Поверьте мне, если все эти очаровательные юные прелести),

Blink to me only with one eye (Подмигни мне);

53. Concert Variations on:

Adeste Fideles, Deck the Halls, Good King Wenceslaus, O Tannenbaum, Silent Night (Концертные вариации на темы «Придите верные», «Украсьте залы», «Добрый король Вацлав», «О, ёлочка», «Тихая ночь»);

54. Deep River (Глубокая река);

55. Diatonic Variations on The Carnival of Venice (Диатонические вариации на Карнавал в Венеции);

56. Dixie Parade (Парад Дикси);

57. I Wonder as I Wander (Я удивляюсь, когда блуждаю);

58. Jingle Bells (Колокольчики);

59. Jolly Piper (Джолли Пайпер);

60. Londonderry Air (Лондондерри Эйр);

61. Paraphrases on Christmas Carols (Парафразы на Рождественские гимны):
 Angels We Have Heard on High (Ангелов к нам весть дошла), Away in a Manger, (Далеко в яслях), Flow Gently, Sweet Afton (Пусть, Афтон, поток твой чуть слышно журчит), The First Noel (Первое Рождество), God Rest Ye Merry Gentlemen (Пусть бог подарит счастье Вам), Hark! The Herald Angels Sing (Вести ангельской внимли), It Came Upon a Midnight Clear (Она явилась в полночь ясной), O Little Town of Bethlehem (О, малый город Вифлеем), We Three Kings of Orient Are (Мы три царя, Восток – наш дом), What Child is This (Greensleeves) (Что за Дитя (Зеленые рукава)).

62. Short Fantasies on:

A Basque Carol (Баскский Гимн), A Catalan Carol (Каталонский гимн), A Neapolitan Carol (Неаполитанский Гимн), A Noel Provençale («Ноэль Провансаль»);

- 63. Song of the Volga Boatman (Песня волжского лодочника);
- 64. The Last Rose of Summer (Последняя роза лета);
- 65. Traipsin' thru Arkansaw (Бродя по Арканзасу);
- 66. Turkey Strut (Стойка для индейки);
- 67. Two New Wedding Marches: Meyerbeer, Gluck (Два новых свадебных марша: Мейербер, Глюк).

Транскрипции:

68. Альбенис И.: La Fete-Dieu a Seville (Orchestra Part Created for Leopold Stokowski) (Праздник в Севилье, оркестровая партия, созданная для Леопольда Стоковского)

- 69. Бах И. С.:
 - Bourree (Бурре);
 - Polonaise et Badinerie (Flute and Harp) (Полонез и Шутка для флейты и арфы);
 - Sixth French Suite (Harp Duo or Ensemble) (Шестая французская сюита для дуэта или ансамбля арф);

70. Бетховен Л.: Adagio from Moonlight Sonata (Адажио из сонаты «Лунный свет»);

71. Боккерини Дж.: Sonata in A Major (Flute, Cello, Harp) (Соната *A dur* для флейты, виолончели и арфы);

- 72. Брамс И.:
 - Lullaby (Колыбельная);
 - Waltz in A-flat (Вальс *As dur*);
- 73. Вагнер Р.:
 - Magic Fire Music from Die Walkure for one or two harps (Волшебная музыка огня из оперы Валькирия для арфы соло или дуэта арф);
 - Wedding March from Lohengrin (Свадебный марш из оперы Лоэнгрин);

74. Валенсин Г. (Giorgio Valensin): Menuet from Symphony No. 1 (Flute, Harp, Cello) (Менуэт из Симфонии № 1 для флейты, арфы и виолончели);
75. Гайдн Й.: Theme and Valuations (edited) (Тема и вариации, редакция);
76. Гендель Г. Ф.:
- Concerto for Harp in B-flat, original cadenza (Концерт для арфы *B dur*);
 - Concerto for Oboe and harp (Концерт для гобоя и арфы);
 - Largo;
 - Largo (Flute, Violin, Viola, Cello, Harp);
 - Sonata in D (Flute, Cello, Harp or Harp Duo) (Соната ре-мажор для флейты, виолончели, арфы или дуэта арф);
 - The Harmonious Blacksmith (Гармоничный кузнец);
77. Гийон Д.: Alley Tunes—Three Scenes from the South (Flute, Harp, Cello) (Мелодии Аллеи – три сцены с юга для флейты, арфы и виолончели);
78. Глюк К. В.:
- Gavotte from Armide (Гавот из оперы «Армида»);
 - Gavotte from Iphigenia in Aulis (Гавот из оперы «Ифигения в Авлиде»);
 - March of the Priests from Alceste (Марш жрецов из оперы «Альцеста»);
79. Гранадос Э.: Spanish Dance No. 5 (Harp Duo) (Испанский танец № 5 для дуэта арф);
80. Григ Э.:
- A Vision (Soprano and Harp Duo) (Видение для сопрано и арфы);
 - Springtide (Soprano and Harp Duo) (Весенний прилив для сопрано и арфы);
81. Дакен Л.: L’Hirondelle (harp duo) (Ласточка для дуэта арф);
82. Дальгрэн К.: The Maid and I (Soprano and Harp Duo) (Горничная и я для сопрано и дуэта арф);
83. Дандрье Ж.-Ф.:
- Le Saquet (Harp Duo) (Кудахтанье для дуэта арф);
 - Play of the Winds (harp duo) (Игра ветров для дуэта арф);
84. Дворжак А.: Humoresque (Harp Solo or Harp Duo) (Юмореска для арфы соло или дуэта арф);

85. Дебюсси К.:

- Ballade II from *Trois ballades de Francois Villon* (Voice and Harp Duo) (Вторая баллада из трех баллад Франсуа Вийона);
- *Children's Corner Suite* (Harp, Flute, Cello) (Сюита «Детский уголок»);
- *Clair de lime* (harp solo) (Лунный свет для арфы соло);
- *Clair de lune* (harp duo) (Лунный свет для дуэта арф);
- *Danseuses de Delphes* (Harp Duo) (Дельфийские танцовщицы для дуэта арф);
- *En Bateau* (В лодке);
- *First Arabesque* (Первая арабеска);
- *La Cathedrale Engloutie* for Harp Ensemble (Published as Harp Duo) (Английский собор для ансамбля арф, издан как для дуэта арф);
- *La Danse de Puck* (7-harp ensemble) (Танец Пека для ансамбля из 7 арф);
- *La fille aux Cheveux de Lin* (Девушка с волосами цвета льна);
- *Les Cloches* (Soprano and Harp Duo) (Колокола для сопрано и дуэта арф);
- *Les Ingenues* (Soprano and Harp Duo) (*Les Ingenues* для сопрано и дуэта арф);
- *Voiles* (Harp Duo) (Паруса для дуэта арф);

86. Де Фалья М.:

- *Seven Popular Spanish Songs* (Voice and Harp Duo) (Семь популярных испанских пьес для голоса и арфы);
- *Suite Espagnole* (Flute, Cello and Harp Duo) a Collection of Various Works (Испанская сюита – коллекция различных произведений для флейты, виолончели и дуэта арф);

87. Доницетти Г.: *Cadenza and solo from Lucia di Lammermoor* (Каденция и соло Лючии ди Ламмермур);

88. Дюпарк А.: *Invitation au Voyage* (Soprano and Harp Duo) (Приглашение в путешествие для сопрано и арфы);

89. Дюран О.: *Chaconne* (Чакона) (Solos for the Harp Player);

90. Кандейль А. Ж.: *La Provencale* (Tambourin) (Harp Quartet) (Провансаль или Тамбурин для квартета арф);

91. Корелли А.: *Giga* (Жига);

92. Куперен Ф.:
– Concerts Royaux (Flute, Harp, Cello) (Королевские концерты для флейты, арфы и виолончели);
– Sarabande (Сарабанда);
93. Кьерульф Х. (Kjerulf): Ingrid's Song (Soprano and Harp Duo) (Песня Ингрид для сопрано и арфы);
94. Кэди Х.: Oriental Dance (Harp Duo) (Восточный танец для дуэта арф);
95. Лай Г.: Snow (Soprano and Harp Duo) (Снег для сопрано и арфы);
96. Лара А.: Concert Fantasy on Granada (Концертная фантазия на тему Гранада);
97. Локателли П.: Trio Sonata (Flute, Harp, Cello) (Трио-соната для флейты, арфы и виолончели);
98. Лотти А.: Sonata in G Major (Flute, Harp, Cello) (Соната *G dur* для флейты, арфы и виолончели);
99. Малотт А. Х.: The Lord's Prayer (Молитва Господня);
100. Мартини Ж.-П.: Gavotte (Harp Duo) (Гавот для дуэта арф);
101. Марчелло Б.: Toccata in C Minor (7 Harp Ensemble) (Токката *c moll* для ансамбля из семи арф);
102. Массне Ж.:
– Meditation from Thais (Violin and Harp) (Размышление из оперы Таис для скрипки и арфы);
– Menuet d'Amour from Therese (Менуэт любви из оперы Тереза);
103. Мейербер Дж.: Coronation March from Le Prophete (Коронационный марш из оперы Пророк);
104. Мендельсон Ф.:
– On Wings of Song (Harp Duo) (На крыльях песни для дуэта арф);
– Spinning Song (Harp Duo) (Песня за прелкой для дуэта арф);
– Spring Song (Весенняя песня);
– Sweet Remembrance (Songs Without Words, No. 1) (Сладкое воспоминание, Песни без слов № 1);

- Wedding March (Свадебный марш);
- 105. Моцарт В. А.: Concerto for Flute and Harp, Cadenzas by Reinecke (Концерт для флейты и арфы, каденция Райнеке);
- 106. Нин Х. (Nin): Granadina (Cello and Harp) (Гранадина для виолончели и арфы);
- 107. Оффенбах Ж.: Barcarolle from Tales of Hoffman (Баркарола из сказок Гофмана);
- 108. Пешетти Дж.: Sonata in C Minor (Соната *c moll*);
- 109. Прокофьев С. С.: Prelude in C Major (Прелюдия *C dur*);
- 110. Равель М.:
 - A la maniere de Faure, Chabrier, Borodin (Flute, Harp, Cello) (В манере Форе, Шабрие, Бородина для флейты, арфы и виолончели);
 - Cinq Melodies Grecque (Voice and Harp) (Пять греческих мелодий для голоса и арфы);
 - Piece en Forme de Habanera (Solo Instrument or Voice and Harp) (Пьеса в форме Хабанеры для арфы соло или голоса и арфы);
 - Prelude (Прелюдия);
 - Sainte (Voice and Harp) (Святая для голоса и арфы);
 - Sonatine (as Sonatine en Trio) (Flute Harp and Cello) (Сонатина для флейты, арфы и виолончели);
- 111. Рамо Ж.-Ф.:
 - Gavotte from le Temple de la Gloire (Гавот из оперы-балета Храм славы);
 - La Joyeuse (Harp Duo) (Радость для дуэта арф);
 - Les Sauvages (Harp Duo) (Дикари для дуэта арф);
 - Menuet Chantee (Soprano and Harp Duo) (Менуэт для сопрано и арфы);
 - Rigaudon, Tambourin (Ригодон, Тамбурин) (Solos for the Harp Player);
 - Pieces de Clavecin en Concert (Концертные пьесы для клавесина);
 - Suites I and II (Flute, Harp, Cello) (Сюита № 1 и № 2 для флейты, арфы и виолончели);

112. Римский-Корсаков Н. А.: Revised Cadenza for Capriccio Espagnole (Каденция для Испанского каприччио);
113. Рубенштейн А. Г.: Melody in F (Мелодия в *F dur*);
114. Сент-Аман Л.-Ж.: Ninette a la Cour (Harp Duo) (Нинетта при дворе для дуэта арф);
115. Сен-Санс К.: The Swan (Violin or Cello and Harp) (Лебедь для скрипки или виолончели и арфы);
116. Синдинг К. А.: Sylvelin (Soprano and Harp Duo) (Сильвелин для сопрано и арфы);
117. Скарлатти Д.: The Cat's Fugue (Harp Duo) (Кошачья fuga для дуэта арф);
118. Телеман Г.Ф.: Sonata in F (Flute/Recorder, Harp, Cello) (Соната фа мажор для флейты/магнитофона, арфы и виолончели);
119. Тома А.: Cadenza for Mignon (Каденция из оперы Миньон);
120. Форе Г.: Dolly Suite (Flute, Harp, Cello) (Сюита Долли для флейты, арфы и виолончели);
121. Чайковский П. И.: Cadenza for the Nutcracker (Каденция из балета Щелкунчик);
122. Энеску Дж.: Sept Chansons de Clement Marot (Soprano and Harp Duo) (Семь песен Клемента Маро для сопрано и арфы);
123. Ю Ж. А. (Hue): Jeune Chansons sur des Vieux Airs (Soprano and Harp Duo) (Новые песни на старые мелодии для сопрано и арфы).

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Перечень сочинений М. Гранжани²⁷⁰

Произведения для арфы-соло:

1. Arabesque (piano or harp) (Арабеска для фортепиано или арфы);
2. Automne (Осень);
3. Bagatelles (Багатели), Op. 22;
4. Cerisiers en Fleurs (Вишни в цвету);
5. Children at Play (Дети за игрой), Op. 16;
6. Children's Hour (Suite) (Сюита «Детский час»):
 - I. Into Mischief (В озорство),
 - II. Little Angel (Маленький ангел),
 - III. Giddap Pony (Головокружительный пони),
 - IV. Playing in the Garden (Игра в саду),
 - V. Parade (Парад),
 - VI. Sandman (Песочный человек/Дрёма).
7. Colorado Trail (Тропую Колорадо), Op. 28;
8. Dans le Foret du Charme et de L'Enchantment (В лесу очарования и волшебства), Op. 11;
9. Divertissement (Дивертисмент), Op. 29;
10. Erie Canal (Канал Эри);
11. Et Ron, Ron, Ron, Petit Patapon (И Рон, Рон, Рон, маленький патапон);
12. Le Bon Petit Roi d'Yvetot (Хороший маленький король Ивето);
13. Fantaise sur un Theme de Haydn (Фантазия на темы Гайдна);
14. First-Grade Pieces for Harp (with Jane Weidcnsaul) (Арфовые пьесы для первого класса в соавторстве с Джейн Уайденсол);
15. Frere Jacques (Fantaisie) (Фантазия Брат Жак), Op. 32;
16. Harp Album (Арфовый альбом):
 - I. Greetings (Приветствия),
 - II. Zephyr (Зефир),

²⁷⁰ Названия приведены на языке оригинала, в скобках дан перевод, осуществлённый автором.

- III. In a Dancing Mood (В танцевальном настроении),
- IV. A Butterfly (Бабочка),
- V. Deep River Interlude (Интерлюдия: Глубокая река),
- VI. The Pageant Begins (Представление начинается),
- VII. On a Western Ranch (На западном ранчо),
- VIII. Through the Meadows (Через луга).
17. Impromptu (Экспромт);
 18. Kerry Dance (Танец Керри);
 19. Little Harp Book (Тетрадь для маленькой арфы);
 20. Noel Provençal (Рождество в Провансе), Op. 24;
 21. Old Chinese Song (Старая китайская песня), Op. 23;
 22. Pastorale (Пастораль);
 23. Petite Suite Classique (Маленькая классическая сюита):
- I. Joyful Overture (Радостная увертюра),
 - II. Gigue (Жига),
 - III. Gavotte (Гавот),
 - IV. Siciliana (Сицилиана),
 - V. Passepied (Паспье),
 - VI. Bourree (Бурре).
24. Preludes (Прелюдии);
 25. Rhapsodie (Solo or with Orchestra) (Рапсодия для арфы соло или в сопровождении оркестра);
 26. Silent Night, Free Fantasy (Тихая ночь, свободная фантазия);
 27. Souvenirs (Сувениры), Op. 17;
 28. Trois Petites Pieces Tres Faciles (Три очень лёгкие маленькие пьесы), Op. 7;
 29. Trois Pieces Facile (Три легкие пьесы);
 30. Variation on Londonderry Air (Вариации на тему *Londonderry Air*).

Ансамбли с арфой:

31. Aria in Classic Style (Harp and Strings or Organ) (Ария в классическом стиле для арфы и струнного ансамбля/органа);
32. Rhapsodie (Solo or with Orchestra) (Рапсодия для арфы соло или в сопровождении оркестра);
33. Deep River Interlude (Three Harps) (Интерлюдия Глубокая река для трех арф);
34. Eleanor and Marcia Duet (Дуэт Элеаноры и Марсии);
35. Sally and Dinny Duet (Дуэт Салли и Динни);
36. Les Agneaux Dansent (also available for solo-harp) (Танцующие ягнята, также есть для арфы соло);
37. Poeme (Harp, Horn and Orchestra) (Поэма для арфы, валторны и оркестра).

Вокальные произведения с арфой:

38. Baiser d'Enfant (Soprano) (Поцелуй ребенка для сопрано и арфы);
39. Berceuse (Soprano) (Колыбельная для сопрано и арфы);
40. Le Vanneur (Baritone) (Веер, для баритона и арфы);
41. Parmi les Marronniers (Baritone) (Среди каштанов для баритона и арфы).

Произведения для других инструментов:

42. Arabesque (Harp or Piano) (Арабеска для фортепиано или арфы);
43. Pastorale (Piano) (Пастораль для фортепиано);
44. Impromptu (Piano) (Экспромт для фортепиано);
45. Piece Romantique (Piano) (Романтическая пьеса для фортепиано).

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Американские производители арф²⁷¹

Производитель/ Мастер	Город	Штат	Производитель/ Поставщик	Тип арфы ²⁷²
Apple Mountain Music	Albuquerque	NM	Vendor	Lever
Arpeggio Harps	Portland	OR	Vendor	Lever
Atlanta Harp Center	Alpharetta	GA	Vendor	Lever, Pedal
Argent Fox	Moline	IL	Maker	Lever, Double
Art of Harps	West Melbourne	FL	Vendor	Lever
Blessley	Vancouver	WA	Maker	Lever, Cross-Strung
Blevins Harps	Grand Junction	CO	Maker	Lever, Cross-Strung, Double, Carbon Fiber
Cambria Harps	PhoeniX	OR	Maker	Lever, Wire
Campbell Harps	Port Townsend	WA	Maker	Lever, Double, Triple
Carved Strings	Hancock	MI	Maker	Wire, Gut/Nylon (No Levers)
Caswell Harps	Saratoga	CA	Maker	Lever
Classic Harps Northwest	Portland	OR	Vendor	Lever, Pedal
Comfort Harps	Placerville	CA	Maker	Lever
Cunningham Harps	Atlanta	GA	Maker	Lever, Triple Harp, Wire,

²⁷¹ Ссылка на электронный ресурс: https://harp.fandom.com/wiki/Harp_Makers_and_Vendors_in_North_America. Публикуется с разрешения администратора сайта.

²⁷² *Lever* – леверная арфа;

Wire – арфа, полностью натянутая металлическими струнами, традиционная для Ирландии и Шотландии арфа кларзах (*clàrsach*);

Pedal – педальная арфа;

Double – арфа с двумя рядами струн;

Cross-Strung – арфа с двумя рядами перекрещивающихся струн;

Carbon Fiber – карбоновая арфа (из углеродного волокна);

Gut/Nylon – арфа с жильными/нейлоновыми струнами;

Triple – арфа с тремя рядами струн;

Electric – электроарфа;

Chromatic – хроматическая арфа с двумя рядами перекрещивающихся струн;

Lucite – прозрачная электроарфа из оргстекла.

Dahl Harps	Duluth	MN	Maker	Lever
David Kortier	Duluth	MN	Maker	Lever, Wire, Electric
DB Arts	Portland	OR	Vendor	Lever
De Luna Harps	Hooksett	NH	Vendor	Lever
Douglas Harp Co.	North Port	FL	Maker	Lever
Dreamsinger Harps	Lakewood	CA	Maker	Wire, Gut/Nylon (No Levers)
Dusty Strings	Seattle	WA	Maker	Lever, Double
Electric Harp		NH	Maker	Lever, Chromatic, Electric, Lucite
Emerald Harp	Mt. Laguna	CA	Vendor	Lever
Enchanted Harp	Puyallup	WA	Vendor	Lever, Pedal
Folc Harp	Bristol	TN	Maker	Wire
Folk Mote Music & Harp Store	Santa Barbara	CA	Vendor	Lever
Folk World Music	Mendocino	CA	Vendor	Lever
Groth Music	Bloomington	MN	Vendor	Lever, Pedal
Harp Connection	Salem	MA	Vendor	Lever, Pedal
Harp in LA	Los Angeles	CA	Vendor	Lever, Pedal
Harp Studio, The	Apalachin	NY	Vendor	Lever, Pedal
Harps Etc.	Walnut Creek	CA	Vendor	Lever, Pedal, Electric
Harps of Lorien	Questa	NM	Maker	Lever
Harps of Praise	Coshocton	OH	Vendor	Lever
Harpicle	Rising Sun	IN	Maker	Lever, Electric
Heartland Harps	Zirconia	NC	Maker	Lever, Carbon Fiber
Hidden Valley Harps	Escondido	CA	Maker	Lever
Highland Harps	Fort Collins	CO	Maker	Lever
House of Musical Traditions	Takoma Park	MD	Vendor	Lever
James Jones	Bedford	VA	Maker	Lever
Jay Witcher	Houlton	ME	Maker	Lever, Wire
John Kovac	Front Royal	VA	Maker	Lever, Kits
John Pratt	Manti	UT	Maker	Lever
Jubilee Harps	Evansville	IN	Maker	Wire, Ethnic

Kolacny Music	Denver	CO	Vendor	Lever, Pedal
Lark in the Morning	Mendocino	CA	Vendor	Lever
Lee Davenport	Columbia	MD	Maker	
Lewis Creek Instruments	Howell	MI	Maker	Lever, Cross-Strung
Lynne Lewandowski	Bellows Falls	VT	Maker	Lever, Wire
Lyon & Healy	Chicago	IL	Maker	Lever, Pedal
Magical Strings	Olalla	WA	Maker	Lever
Marini Made Harps	New Holland	PA	Maker	Lever
Michigan Harp Center	Clawson	MI	Vendor	Lever, Pedal, Double, Cross-Strung
Morgan Harps			Maker	Lever
Mountain Glen Harps	PhoeniX	OR	Maker	Lever, Laser, Electric, Wire, Double, Cross-Strung
Music Folk	St. Louis	MO	Vendor	Lever
Music Makers	Stillwater	MN	Maker	Lever
Noteworthy Woodworking	Rootstown	OH	Maker	Lever
Phyllis Hoffman	Lenexa	KS	Vendor	Lever, Pedal
Planet Harp	Macungie	PA	Vendor	Lever, Pedal
R-Harps	Denver	CO	Maker	Lever
Rees Harps	Rising Sun	IN	Maker	Lever
Reigning Harps		WA	Vendor	Lever, Pedal
Rick Stanley	Fairfield	IA	Maker	Lever, Wire
Robinson's Harp Shop	Mt. Laguna	CA	Maker	Lever
Salvi Harps Inc.	Los Angeles	CA	Vendor	Lever, Pedal
Silvershell Instruments	Carver	MA	Maker	Lever
Sligo Harps	Silver Spring	MD	Maker	Lever
Song of the Sea	Bar Harbor	ME	Vendor	Lever
Song of the Wood	Black Mountain	NC	Vendor	Lever
Spruce Tree Music	Madison	WI	Vendor	Lever
Starlight Harps	Zirconia	NC	Maker	Lever, Pedal, Carbon Fiber

Stoney End	Redwing	MN	Maker	Lever, Wire, Cross-Strung, Double
Swanson Harps	East Boston	MA	Maker	Lever, Pedal
Sylvia Woods Harp Center	Kauai	HI	Vendor	Lever
Thormahlen Harps	Corvallis	OR	Maker	Lever
Triplett Harps	San Luis Obispo	CA	Maker	Lever, Wire
Vanderbilt Music	Bloomington	IN	Vendor	Lever, Pedal
VAVRA Harp	Anderson	SC	Maker	Lever
Venus Harps	Chicago	IL	Maker	Pedal
Virginia Harp Center	Midlothian	VA	Vendor	Lever, Pedal
Waring Music	Guilford	VT	Maker	
Webster Harps	Warren	MI	Maker	Lever
LadyHarp Inc.	Saint Petersburg	FL	Vendor	Lever

ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Преподаватели классов арфы в основных учебных заведениях США (современный этап)

При поиске информации о существующих на сегодняшний день классов арфы в США была использована информация информационного центра Департамента Образования США, официальных сайтов учебных заведений, а также сайта harpcolumn.com²⁷³. На 2021 год было найдено 222 аккредитованных учебных заведения, включая колледжи, университеты и консерватории, в которых существуют классы арфы. В таблице ниже указаны основные классы арфы, выбранные по параметрам наибольшего количества арфовых программ²⁷⁴, арф и студентов-арфистов. Таблица выстроена по алфавитному принципу, примененному к штатам, где находятся учебные заведения.

Type of School Вид учебного заведения (университет, колледж, консерватория)	Name of School (Название учебного заведения)	Harp instructors: (Преподаватели)	State (Штат)
University	ARIZONA STATE UNIVERSITY	Charles W. Lynch III	Arizona
University	UNIVERSITY OF ARIZONA	Dr. Michelle Gott	Arizona
University	BIOLA UNIVERSITY	Mindy Ball	California
College	CALIFORNIA INSTITUTE OF THE ARTS	Alison Bjorkedal	California
University	CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, NORTHRIDGE	Allison Allport	California

²⁷³ Ссылка на электронный ресурс: <https://harpcolumn.com/college-harp-program-directory/> (дата обращения: 18.01.2022).

²⁷⁴ Например: *Bachelor of Music, Bachelor of Arts, Bachelor of Music Education, Master of Music, Master of Arts, Master of Music Education, Doctor of Musical Arts, PhD, Artist Diploma or Certificate, Performance Diploma or Certificate.*

Conservatory	SAN FRANCISCO CONSERVATORY OF MUSIC	Doug Rieth	California
University	UNIVERSITY OF DENVER, LAMONT SCHOOL OF MUSIC	Courtney Hershey Bress	Colorado
Conservatory	THE HARTT SCHOOL, UNIVERSITY OF HARTFORD	Susan Knapp Thomas	Connecticut
University	UNIVERSITY OF DELAWARE	Anne Sullivan	Delaware
University	FLORIDA STATE UNIVERSITY	Mary Brigid Roman	Florida
University	FROST SCHOOL OF MUSIC, UNIVERSITY OF MIAMI	Dr. Laura Sherman	Florida
University	COLUMBUS STATE UNIVERSITY – SCHWOB SCHOOL OF MUSIC	Susan Bennett Brady	Georgia
University	MERCER UNIVERSITY, TOWNSEND SCHOOL OF MUSIC	Calista Anne Koch	Georgia
College	AUGUSTANA COLLEGE	Erin Freund	Illinois
College	CHICAGO COLLEGE OF PERFORMING ARTS, ROOSEVELT UNIVERSITY	Marguerite Lynn Williams	Illinois
University	NORTHWESTERN UNIVERSITY	Marguerite Lynn Williams	Illinois

University	UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA-CHAMPAIGN	Ann Yeung	Illinois
University	ANDERSON UNIVERSITY SCHOOL OF MUSIC, THEATRE, AND DANCE	Dr. Heaven Fan	Indiana
University	INDIANA UNIVERSITY JACOBS SCHOOL OF MUSIC	Elzbieta Szmyt, Dr. Fan-Fen Tai	Indiana
College	LUTHER COLLEGE	Dr. Rachel Brandwein	Iowa
University	UNIVERSITY OF KANSAS	Erin Wood	Kansas
University	BOWLING GREEN STATE UNIVERSITY	Julie Buzzelli	Kentucky
University	LOUISIANA STATE UNIVERSITY SCHOOL OF MUSIC	Dr. Gabriela Werries	Louisiana
College	BERKLEE COLLEGE OF MUSIC	Felice Pomeranz (head of harp program); Màiri Chaimbeul and Maeve Gilchrist (guest faculty)	Massachusetts
Conservatory	BOSTON CONSERVATORY AT BERKLEE	Ina Zdorovetchi, Associate Professor of Harp and Head of the Harp Department	Massachusetts
University	BOSTON UNIVERSITY	Jessica Zhou, Franziska Huhn	Massachusetts
Conservatory	NEW ENGLAND CONSERVATORY	Jessica Zhou	Massachusetts
College	ST. MARY'S COLLEGE OF MARYLAND	Rebecca Anstine Smith	Maryland

University	ANDREWS UNIVERSITY	Suzann Davids	Michigan
College	AQUINAS COLLEGE	Martha Waldvogel- Warren	Michigan
University	MICHIGAN STATE UNIVERSITY	Chen-Yu Huang	Michigan
University	OAKLAND UNIVERSITY	Kerstin Allvin	Michigan
University	UNIVERSITY OF MICHIGAN	Joan Raeburn Holland	Michigan
University	WAYNE STATE UNIVERSITY	Patricia Terry-Ross	Michigan
Conservatory	BALDWIN WALLACE UNIVERSITY CONSERVATORY OF MUSIC	Jody Guinn	Midwest
College	AUGSBURG COLLEGE	Kathy Kienzle, Andrea Stern	Minnesota
College	ST. OLAF COLLEGE	Dr. Rachel Brandwein	Minnesota
University	UNIVERSITY OF MINNESOTA	Kathy Kienzle	Minnesota
University	UNIVERSITY OF NEBRASKA-LINCOLN	Mary Bircher	Nebraska
University	UNIVERSITY OF NEVADA-RENO	Marina Roznitovsky Oster	Nevada
University	MONTCLAIR STATE UNIVERSITY – JOHN J. CALI SCHOOL OF MUSIC	Kathryn Andrews, André Tarantiles	New Jersey
University	EASTMAN SCHOOL OF MUSIC	Kathleen Bride	New York
Conservatory	MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC	Susan Jolles	New York

University	STATE UNIVERSITY OF NEW YORK AT POTSDAM – CRANE SCHOOL OF MUSIC	Dr. Jessica Suchy- Pilalis	New York
University	APPALACHIAN STATE UNIVERSITY	Jacquelyn Bartlett	North Carolina
University	DUKE UNIVERSITY	Laura Byrne	North Carolina
Conservatory	BARD COLLEGE CONSERVATORY OF MUSIC	Sara Cutler, Bridget Kibbey	Northeast
Conservatory	PEABODY CONSERVATORY OF MUSIC AT JOHNS HOPKINS UNIVERSITY	June Han	Northeast
Conservatory	OBERLIN CONSERVATORY OF MUSIC	Yolanda Kondonassis	Ohio
Conservatory	CINCINNATI COLLEGE- CONSERVATORY OF MUSIC (CCM) AT UNIVERSITY OF CINCINNATI	Gillian Benet Sella, Alaina Graiser	Ohio
Conservatory	CLEVELAND INSTITUTE OF MUSIC	Yolanda Kondonassis	Ohio
University	THE OHIO STATE UNIVERSITY SCHOOL OF MUSIC	Jeanne Norton	Ohio
University	YOUNGSTOWN STATE UNIVERSITY	Marissa Knaub	Ohio
University	UNIVERSITY OF OKLAHOMA	Gaye LeBlanc Germain	Oklahoma

University	PORTLAND STATE UNIVERSITY	Denise Fujikawa	Oregon
University	BOYER COLLEGE OF MUSIC AT TEMPLE UNIVERSITY	Elizabeth Hainen, Maria Luisa Rayan	Pennsylvania
University	CARNEGIE MELLON UNIVERSITY SCHOOL OF MUSIC	Gretchen Van Hoesen	Pennsylvania
Conservatory	CURTIS INSTITUTE OF MUSIC	Elizabeth Hainen	Pennsylvania
University	INDIANA UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA	Lucy Scandrett	Pennsylvania
University	BOB JONES UNIVERSITY	Emily Waggoner	South Carolina
University	BELMONT UNIVERSITY	Paula Bressman	Tennessee
University	LIPSCOMB UNIVERSITY	Dr. Sarah K. Crocker	Tennessee
University	VANDERBILT UNIVERSITY, BLAIR SCHOOL OF MUSIC	Paula Bressman	Tennessee
University	BAYLOR UNIVERSITY	Karen Abrahamson Thomas	Texas
University	RICE UNIVERSITY	Paula Page	Texas
University	UNIVERSITY OF NORTH TEXAS COLLEGE OF MUSIC	Dr. Jaymee Haefner	Texas
University	BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY	Nicole Brubaker Brady	Utah
University	CHRISTOPHER NEWPORT UNIVERSITY	Dr. Anastasia Pike	Virginia

College	COLLEGE OF WILLIAM AND MARY	Anastasia Jellison	Virginia
University	JAMES MADISON UNIVERSITY	Dr. Anastasia Pike	Virginia
University	UNIVERSITY OF RICHMOND	Anastasia Jellison	Virginia
University	UNIVERSITY OF WISCONSIN- PARKSIDE	Anne Morse Hambrock	Wisconsin

ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Основная методическая литература по начальному обучению игре на арфе в США

На сегодняшний день в США существует довольно широкий выбор методической литературы по арфе. На мой вопрос о рекомендованной программе обучения, отправленный в информационный центр Департамента Образования США был получен ответ: «В отличие от многих стран, в Соединенных Штатах нет Федерального министерства образования или другого централизованного органа, осуществляющего единый национальный контроль над высшими учебными заведениями в стране. Каждый штат имеет различную степень контроля над образованием, но, в целом, высшим учебным заведениям разрешается действовать со значительной независимостью и автономией. Как следствие, американские учебные заведения могут сильно различаться по характеру и качеству своих программ, их стандартам и требованиям к поступлению». Так просмотрев примерные списки рекомендованной литературы и репертуара по арфе в разных учебных заведениях, был составлен список наиболее часто используемой методической литературы по предмету «арфа».

Проанализировав пять наиболее авторитетных и часто используемых методических изданий, можно сделать вывод, что корни этих школ имеют два основных истока: французскую школу (Хассельман, Ренье, Гранжани и т. д) и школу Карлоса Сальседо. Ниже представлен список основной методической литературы²⁷⁵.

Название	Авторы	Год издания
Method for the Harp,	Lawrence Lucile, Salzedo Carlos	1929
Harp for Today: a Universal Method for the Harp	Susann McDonald ²⁷⁶	2008
On Playing the Harp	Yolanda Kondonassis ²⁷⁷	2006

²⁷⁵ Названия пособий даны на языке оригинала, так как на русском они не издавались.

²⁷⁶ С. Макдональд училась у А. Ренье (*Henriette Renié*) и Л. Вуд (*Linda Wood Rollo*) – представителей французской школы.

²⁷⁷ И. Кондонассис училась у Э. Шалифу (*Alice Chalifoux*) – ученицы Сальседо.

A Method for the Harp: The Power of Music	Judith Liber ²⁷⁸	2008
Complete Method for the Harp	David Watkins ²⁷⁹	1972
The Complete Method for the Harp	Henriette Renié	1966
Modern Study of the Harp	Carlos Salzedo	1921
Metodo per Arpa	Maria Grossi, Ettore Pozzoli	1986
Daily Dozen	Carols Salzedo	1929
Conditioning Exercises	Carols Salzedo	1986
First Harp Book	Betty Paret	1942
Technical Development for Harpists	Danielle Perrett	2001
Universal Method for the Harp	Nicolas-Charles Bochsa, Charles Oberthür	1912
Suzuki Harp School	Mary Kay Waddington	1985
Suzuki Harp School vol.1	International Suzuki Association	1995
Méthode de Harpe	Jean-Henri Naderman	1975
Exercices et Études Op.9	Ed Lariviere	1992
Russian Method: Improving Techniques	Alla Yashne	2005
Harp Exercises for Agility and Speed	Deborah Friou	1989
The ABC of Harp Playing for Harpists, Orchestrators and Arrangerd	Lucile Lawrence	1962
Pathfinder to the Harp/ Guide pour la Harpe, and Supplement Pathfinder Studies for the Troubadour or Irish-Type Harp	Lucile Lawrence Carlos Salzedo	1954
Basic Harp for Beginners	Laurie Riley	2015
The Harper's Handbook: Everything No One Ever Tells You	Laurie Riley	1993
– Harp Fingering Fundamentals	Sylvia Woods ²⁸⁰	– 2016

²⁷⁸ Д. Либер училась у Люси Льюис (*Lucy Lewis*) в Оберлинском колледже, а позже у Сальседо в летней школе в Камдене, штат Мэн.

²⁷⁹ Д. Уоткинс учился у Соланж Ренье (*Solange Renié*) – ученицы своей тети А. Ренье (*Henriette Renié*).

²⁸⁰ Сильвия Вудс (родилась в 1951 году в Теннесси) – американская арфистка и композитор, известная своей ролью в продвижении и популяризации кельтской арфы. Вудс издала десятки сборников произведений, переложений, и аранжировок для арфы, а также ряд

– Music Theory and Arranging Techniques for Folk Harps – Teach Yourself to Play the Folk Harp		– 1987 – 1987
---	--	----------------------

методических пособий для начинающих арфистов. Её видеоуроки также часто используют в программах начального обучения.