

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

На правах рукописи

ФЕДОРОВА Мария Анатольевна

**ИСТОРИЯ КЛАССА АРФЫ
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
(по архивным материалам)**

Специальность 17. 00. 02 — «Музыкальное искусство»

**Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения**

Научный руководитель —
доктор искусствоведения,
профессор Е. Б. Долинская

Москва

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава I. ЗАРОЖДЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АРФОВОГО ИСКУССТВА В РОССИИ. АДАПТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ	14
1.1 Положение арфы в русской музыкальной культуре второй половины XIX столетия.....	14
1.2 Некоторые особенности обучения игре на арфе в европейских странах XVIII–XIX веков (как подготовительный этап для России).....	20
Глава II. АРФОВЫЕ КЛАССЫ ПЕРВЫХ РУССКИХ КОНСЕРВАТОРИЙ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАТОРСТВО	33
2.1. Альберт Цабель — первый российский профессор класса арфы	34
2.2. Открытие класса арфы в Московской консерватории. Творческая и педагогическая деятельность Иды Эйхенвальд	38
2.3. Программа класса арфы Московской консерватории	58
2.4. Альберт Цабель и его «Школа игры на арфе»	68
ГЛАВА III. ЗНАЧЕНИЕ АЛЕКСАНДРА СЛЕПУШКИНА В СТАНОВЛЕНИИ РУССКОЙ АРФОВОЙ ШКОЛЫ	84
3.1 Жизнь и судьба Александра Слепушкина	86
3.2. Метод Поссе-Слепушкина: история возникновения и проблема авторства.....	109
3.3. Н. Парфенов «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина»	115
Глава IV. КЛАСС АРФЫ В XX–XXI ВЕКАХ. ПОЛИФОНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСТРЕМЛЕНИЙ	134
4.1. Мария Корчинская — первая золотая медаль класса арфы	137

4.2. Николай Гаврилович Парфенов — последний ученик	
А. Слепушкина	150
4.3. Династия Эрдели	170
4.4. Вера Дулова. Новые материалы к биографии.....	179
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	193
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	198
ПЕЧАТНЫЕ ИСТОЧНИКИ.....	198
АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ.....	213
ПРИЛОЖЕНИЕ	221

ВВЕДЕНИЕ

В истории русской культуры арфа известна давно. Еще в XVIII столетии инструмент стал неотъемлемой частью дворянского быта, символом благородства и красоты, эмблемой высокого аристократического стиля. Музыцировать на арфе было модно. Великосветские салонные вечера или частные театральные подмостки практически не обходились без звучания арфы.

Высоким исполнительским искусством отличались как представители княжеских фамилий: Варвара Головина, Наталья Куракина, Наталья Строганова, сестры Грибоедовы, так и крепостные: Степан Дегтярев и Прасковья Жемчугова. Некоторые из них выступали даже в роли сочинителей, пополняя отечественный арфовый репертуар.

Вслед за такой широкой популярностью арфы и большим спросом на нотные издания старались поспевать издатели и публицисты. В конце XVIII и начале XIX столетий в России выходят в свет сразу несколько изданий. Поистине уникальным для нашей страны является арфовый еженедельник «Журнал ариетт», издаваемый в период с 1789 по 1797 годы. Ни до него, ни после не было подобных периодических изданий. «Собрание маленьких пьес для арфы и клавесина» Анны Дюмур фактически стало хрестоматией для русских арфистов тех лет. «Журнал отечественной музыки» 1800-х годов на своих страницах пестрит арфовыми сочинениями, жанровая панорама которых необычайно широка — это вокальная лирика в сопровождении арфы, обработки русских народных песен, циклы вариаций, лирические миниатюры, прелюдии и другие пьесы.

На рубеже веков возникает некое расхождение в художественных устремлениях между московскими и петербургскими арфистами. Наблюдались они в культуре игры, а также в исполняемом репертуаре. «В отличие от любителей Москвы с их демократическими и национальными устремлениями,

петербургские меломаны ориентировались на европейское искусство»¹. Отдаленно это указывает на формирование некоторых региональных особенностей.

Перечисленное свидетельствует о небывалом интересе к инструменту со стороны наших соотечественников и его широком распространении. Но, исторически долго, несмотря на очень высокий исполнительский уровень арфистов и огромную популярность инструмента, среда его бытования все же оставалась дилетантской.

Профессиональное же арфовое искусство в России начинает свой отсчет только с момента открытия классов арфы в Санкт-Петербургской и Московской консерваториях. Отныне русские арфисты пополняют ряды концертных исполнителей, солистов и оркестрантов.

Однако профессиональная культура не достигла того резонанса, который когда-то имела любительская. Количественный показатель стал одним из главных отличий. Характерный фактор для профессиональной среды — постоянная малочисленность обученных арфистов. Число «квзиспециалистов» постоянно росло и увеличивалось. Во все времена профессию арфиста выбирали и выбирают немногие. Не во всех регионах страны обучение на этом инструменте проводится и в наши дни, и не все российские консерватории имеют класс арфы. *Игра на арфе продолжает оставаться элитарной.*

Вплоть до второй четверти XX века очагами профессиональной культуры в России оставались упомянутые столичные консерватории. Со временем каждая из них сформировала свои особые традиции в обучении и свой уникальный учебно-методический комплекс. Возникшие когда-то в любительской среде региональные отличия между культурой двух городов, повторились в профессиональной среде, что и сегодня разделяет отечественное арфовое искусство на Московскую и Петербургскую школы.

¹ Покровская Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. 352 с. С. 211.

Документально обеспеченное изучение профессионального обучения игре на арфе в нашей стране практически не становилось предметом специального исследования. *Попытка полного и комплексного анализа, посвященного истории арфового класса Московской консерватории, как единой, но очень многогранной школы, предпринята в отечественном музыкознании впервые.* Уже это само по себе во многом формирует **актуальность темы исследования.**

Изучение данной темы приобретает особую важность и значимость в преддверии 145-летнего юбилея класса арфы Московской консерватории. Значительный исторический этап позволяет произвести должные научные обобщения педагогической, методической и концертно-исполнительской работы класса; оценить достижения профессорско-преподавательского состава; выявить типологию функционирования арфового класса, а также изложить достоинства учебно-методической системы в контексте всего пройденного пути. *Таким образом, актуальность темы очевидно дополняется современной проблематикой.*

Ранее в отечественном музыкознании объектом изучения чаще всего становилась творческая деятельность отдельных педагогов класса арфы. В таких трудах историческое развитие класса не получало историко-аналитического подхода как ведущего метода исследования, а **разработанность данной темы** не отличалась широким охватом и исчерпывающими обобщениями.

Опубликованные труды, прямо или косвенно затрагивающие изучение данной проблематики, следует классифицировать по нескольким рубрикам:

1. Отдельные диссертационные исследования;
2. Мемуарное наследие самих педагогов-арфистов;
3. Общая литература по истории арфового исполнительства;
4. Авторские монографии, посвященные вопросам исполнительства на арфе.

Специальные научные исследования по истории класса арфы Московской консерватории или ее педагогах единичны. Зачастую авторами выступают выпускники-арфисты, а сами исследования концентрируются на более локальных проблемах.

Первой по хронологии защищенных диссертаций предстает работа В. Полтаревой «Проблемы искусства игры на арфе в Советском Союзе» (Киев, 1969). Этот труд обладает высокой значимостью даже лишь потому, что стал первым диссертационным исследованием на русском языке по истории арфового исполнительства. Автор пытается дать максимально панорамный обзор всей современной ему арфовой культуры. В работе рассматриваются вопросы эволюции сольного и камерно-ансамблевого репертуара для арфы; становление и развитие советской методики; физиологические и анатомические основы техники игры на инструменте; представлена целая галерея портретов советских арфистов, среди которых главное место отведено К. Эрдели и В. Дуловой. По известным причинам, к сожалению, содержание работы не освобождается от идеологических клише.

Опубликованная Н. Шамеевой диссертация «История развития отечественной музыки для арфы (XX век)» (Москва, 1994) посвящена представителям московской арфовой школы. На страницах исследования перечисляются базовые основы арфовой исполнительской школы Александра Слепушкина, прослеживается ее преемственная связь и эволюция. Впервые поднимается проблема временного сосуществования двух методических систем в классе арфы Московской консерватории. Тем не менее, в данном труде не нашли отражения научно-аналитические обоснования исполнительских методов арфового класса и их сравнительный анализ. Большая часть работы концентрируется вокруг современного концертного репертуара для инструмента и на его развитии. Одно из главных достоинств диссертации Н. Шамеевой — выведение схемы генеалогического древа арфистов. Эту схему часто применяют лидеры современной педагогики.

Неоспоримое значение и резонанс приобрела диссертация Н. Покровской «История исполнительства на арфе» (Новосибирск, 2001), посвященная арфовому искусству разных стран от древности до наших дней. По причине широкого охвата и реализации специфической проблематики исследования, класс арфы Московской консерватории, его педагоги и исполнительский метод получают весьма краткое, чисто описательное изложение.

В ряду научных трудов фигурирует диссертация М. Подгузовой «Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века: проблемы творчества и исполнительства» (Москва, 2009). Работа представляет собой попытку параллельного изучения трех разноаспектных составляющих, что соответствует трем главам ее диссертации: репертуар для арфы разных жанров, музыковедческая деятельность Д. Рогаль-Левицкого в области истории инструмента и творческий портрет К. Эрдели. Деятельность других педагогов класса упоминается вскользь, а вопросы становления и эволюции педагогических и исполнительских традиций Московской консерватории остались практически не затронутыми. Важнейшая источниковедческая задача данной работы, равно как ее ценность и новизна, состоят в открытии для общественности ряда архивных документов и введении их в научный обиход.

Высокую степень важности и статус классики получила литература мемуарного характера, принадлежащая самим арфистам. Ключевыми работами здесь стали книги К. Эрдели «Арфа в моей жизни» (Москва, 1967) и В. Дуловой «Искусство игры на арфе» (Москва, 1973). Однако специфика данного жанра не обладает научной обоснованностью и в большей степени представляет интерес в качестве воспоминаний.

Литература об истории арфового исполнительства достаточно обширна. Среди ключевых источников укажем работу И. Поломаренко «Арфа в прошлом и настоящем» (Москва — Ленинград, 1939) и несколько зарубежных исследований: В. Говеа «Арфисты XIX и XX столетий» (США, 1995), Р. Ренч «Арфы и арфисты» (Великобритания, 2017), которые по своему содержанию близки к диссертации Н. Покровской и освещают историю мировой культуры

арфового исполнительства. Сведения об арфистах Московской консерватории упоминаются на страницах перечисленных работ в виде кратких биографических статей. Несмотря на внушительное количество перечисленной выше литературы, все же отсутствует работа с научной направленностью данного исследования.

Цель исследования — проследить эволюцию класса арфы Московской консерватории, в том числе, документально, а также представить многоаспектность деятельности педагогов-арфистов как показательный феномен музыкально-педагогической и русской исполнительской культуры.

Изучение избранной темы потребовало углубленных архивных изысканий. Архивные источники во многом определили источниковедческий сюжет работы и сделали возможным решение целого комплекса новых **задач**, куда входило:

- уточнение фактологического материала;
- расширение обстоятельств биографического характера, прежде всего, конкретных датировок;
- документально аргументированное описание исторического развития класса арфы Московской консерватории;
- фиксация эволюции учебно-методических трудов педагогов класса арфы, выявленной в сопоставительном анализе.

Кроме того, был поставлен ряд задач по изучению истории учебно-методической системы, а именно:

определить характерные типологические свойства профессионального обучения игре на арфе в Московской консерватории для каждого исторического этапа;

проследить эволюцию развития методики обучения за весь период существования класса арфы;

выявить комплекс свойств методических и исполнительских принципов;

определить их типологию и отличительные качества от существующих более ранних учебно-методических традиций.

Указанные задачи сформировали **метод исследования** как *комплексный*, объединяющий в себе исторический, источниковедческий, аналитический подходы к изучению документального материала, технологический подход, а также способ сравнительного и описательного анализа.

Ведущим в разработке темы стал *исторический подход*, позволивший максимально объективно и всесторонне обосновать этапы развития класса арфы, документально аргументировать его периодизацию, выявить в ней ключевые звенья и обнаружить между ними сходства и различия.

Источниковедческий подход позволил доказательно подтвердить выявленные этапы исторического развития арфового класса Московской консерватории, а также устранить ряд возникших ранее хронологических и фактологических неточностей. Вместе с тем, работа с источниками дала возможность пополнить как персональные сведения, так и свидетельства об арфовом классе в целом.

На нескольких уровнях применялся *аналитический подход*. С одной стороны, он был необходим при изучении вопросов формирования арфового репертуара (дидактического, концертного), осваиваемого в классе арфы. Специфика репертуарного наследия потребовала аналитических изысканий для выявления его характерных основ (оригинальные сочинения, переложения, транскрипции и др.). Документальной опорой в этом вопросе послужили афиши, программки концертов и иные материалы информативного характера. С другой стороны, аналитический подход применялся при сравнении учебно-методических систем и педагогических традиций, реализуемых в арфовом классе Московской консерватории на различных исторических отрезках.

Технологический подход использовался при рассмотрении вопросов истории и развития самого инструмента и зарождения новых способов звукоизвлечения.

Изложение ряда биографических материалов о педагогах-арфистах проводилось на основе *сравнительного и описательного анализа*.

Научная новизна исследования заключается в создании первой в отечественном музыковедении работы, посвященной целостному и комплексному изучению истории арфового класса Московской консерватории, в том числе на основе архивных документов. Впервые в исследовательской практике предметом изучения становятся учебно-методическая база при обучении игре на инструменте, реализуемая в классе арфы, а также созданные педагогами-арфистами методические работы, некоторые из которых были обнаружены в архивных материалах. Впервые формулируются и вводятся в научный обиход основополагающие принципы Московской арфовой школы, также впервые разные аспекты функционирования класса рассматриваются в максимально полном объеме.

Положения, выносимые на защиту:

- формирование исполнительских и педагогических принципов класса арфы Московской консерватории изначально проходило в опоре на опыт западноевропейских арфистов и его адаптацию на русской почве;
- аналогичный процесс имел место в классе арфы Петербургской консерватории, что сближает классы обеих консерваторий на начальном историческом этапе и делает необходимым их временное совместное рассмотрение;
- учебно-методические разработки первых в России педагогов-арфистов рассматриваются как результат ассимиляции многовековой традиции арфового искусства западных стран;
- исторически двойственный фундамент исполнительского метода А. Слепушкина — разрушение преемственности и зарождение новаторства;
- становление самостоятельной педагогической и исполнительской школы А. Слепушкина, комплексный характер метода Поссе-Слепушкина;
- период работы К. Эрдели характеризуется синтезом разных исполнительских традиций;
- возникновение школы В. Дуловой и ее существование в современной истории.

Теоретическая значимость работы состоит в разработке исторически нового видения значения класса арфы Московской консерватории в качестве комплексного и самостоятельного явления русской музыкальной культуры. Заявленные позиции прослеживаются в их взаимодействии и исторической перспективе.

Практическая значимость работы определяется в использовании материалов исследования в вузовских специальных курсах «Истории исполнительского искусства», «Методике обучения игре на инструменте», а также в общих и специальных курсах «Истории русской музыки».

Апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории и теории исполнительского искусства ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседании кафедры 22 июня 2018 года и была рекомендована к защите. Отдельные положения диссертации освещены в рецензируемых изданиях, рекомендуемых ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Кроме того, научная позиция была представлена в виде докладов на всероссийских и международных конференциях: доклад «Учебно-методические труды первых педагогов-арфистов Петербургской и Московской консерваторий» был представлен на Шестой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования (21.04.2017, г. Воткинск); доклад на тему «Класс арфы Московской консерватории в первые десятилетия Советской России. Личности и судьбы» прочитан в рамках Третьего конгресса Общества теории музыки. «Революции в истории музыкальной культуры» (к столетию революции 1917 года) (25.09.2017, Московская государственная консерватория); доклад «Особенности изучения исполнительского искусства на примере класса арфы Московской консерватории» прочитан на международной конференции «Проблема методологии искусствоведения» (14.03.2018, Московская государственная консерватория). Значительная часть материалов диссертации использована в рамках реализации дисциплин «История

исполнительского искусства», «Музыкальное исполнительство и педагогика» для студентов класса арфы Московской консерватории.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложения. В I главе изложена предыстория зарождения в России профессионального обучения игре на арфе и западноевропейская исполнительская культура как предпосылка возникновения и развития отечественного искусства. II глава посвящена первым педагогам, арфистам Санкт-Петербургской и Московской консерваторий, а также их учебно-методическим трудам. В III главе представлена фигура А. Слепушкина и описан его педагогический и исполнительский метод. IV глава содержит сведения о педагогах класса арфы XX — начала XXI веков. В Заключении изложены итоги исследования.

Глава I.
ЗАРОЖДЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АРФОВОГО ИСКУССТВА В
РОССИИ.
АДАПТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ

1.1 Положение арфы в русской музыкальной культуре второй половины XIX столетия

Положение арфы в России за полтора столетия ее существования в рамках профессиональной традиции претерпело огромные изменения. Арфа прошла сложный путь от домашней салонной среды до широкой концертной эстрады, где она обрела статус сольного и оркестрового инструмента. Отношение композиторов к арфе изменялось вместе с развитием самого инструмента, его исполнительских возможностей и системы профессионального обучения.

Уже во второй половине XIX столетия русские композиторы начинают широко применять арфу в оркестре, однако особого интереса к арфе как к сольному концертному инструменту они не проявляли. В этом плане показателен фрагмент переписки Ц. Кюи и М. Балакирева, в котором отражены многие идеи, суждения, эстетические воззрения, а также факты, раскрывающие историю создания некоторых произведений. Содержание одного из писем повествует о работе Кюи над одноактной оперой «Сын Мандарина». Впервые опера была исполнена под фортепиано еще 1859 году в домашней обстановке на съемной квартире Цезаря Антоновича, и лишь спустя несколько лет композитор решил ее оркестровать, обратившись к М. Балакиреву. В письме от 26 июля 1864 г., высказывая оценку инструментовки своего товарища, Кюи был настроен положительно, однако просмотрев партитуру до конца, и «... дойдя до женской арии, озлился, заглянул дальше — пуще озлился, закрыл партитуру и больше не смотрел. Причиной тому — *арфа*. Зачем арфа?.. Вы, Милий, решительный арфоман... арфа безмерно возгордится, подумает, что без нее уж

и шагу сделать нельзя, что она важная птица; а с арфой возгордятся и Папендикша, и герр Шульц, и герр Цабель! Право, нужно это переделать и арфу исключить»². В строках, полных иронии, Цезарь Антонович сам не ведая того, очень метко определил положение инструмента в российской музыкальной культуре середины XIX столетия.

Требование исключить арфу из оркестровки свидетельствовало о широко распространенном среди современных Кюи композиторов отношении к этому инструменту. Оно сформировалось несколькими причинами. Во-первых, были скудны представления об арфе. Ее выразительные возможности как концертного сольного инструмента, приемы игры, способы звукоизвлечения оставались для русских композиторов еще не раскрыты. Единичные опусы М. Глинки никак не могли составить полноценную коллекцию отечественного арфового репертуара. Вопросы же строения инструмента и его конструкции оставались исключительно в поле зрения непосредственно самих арфистов. Во-вторых, естественным следствием первого становится факт того, что в середине XIX столетия по всей Европе бытовало несколько разновидностей инструмента, в том числе и с меньшими исполнительскими возможностями. Известная сегодня арфа модели Эрара вошла в повсеместное употребление позднее, ближе к концу XIX столетия. И наконец, в-третьих, в России к тому времени практически не было отечественных профессиональных арфистов. Оркестры заполнялись иностранными музыкантами, а в салонной среде господствовали любители, иногда и высокого уровня. Этим и объясняются ироничные строки Цезаря Кюи в письме к Балакиреву.

Среди перечисленных в письме лиц, которые, по мнению Кюи, могли бы «возгордиться», названы выдающиеся арфисты, солисты ведущих оркестров страны, а в будущем и профессора первых русских консерваторий. Все они немцы по происхождению: «Папендикша» — это Ида Папендик — солистка оркестра Большого театра, основатель класса арфы Московской консерватории; «герр Цабель» — Альберт Цабель — солист оркестра Мариинского театра,

² Кюи Ц. Избранные письма. Л.: Гос. муз. издательство, 1955. 754 с. С. 66.

основатель класса арфы в Петербургской консерватории; «герр Шульц» — известный исполнитель-виртуоз³. И действительно, присутствие в России иностранных музыкантов, главным образом немцев, достигло внушительного числа, поскольку национальной системе образования еще только предстояло развиваться и готовить квалифицированные кадры в области музыкального искусства.

Начиная с XVIII столетия и вплоть до 1910-х годов, иностранные музыканты приглашались как в качестве солистов, оркестрантов, композиторов, так и в качестве домашних учителей. Значение деятельности зарубежных музыкантов в России широко освещено в музыковедческой литературе. Например, Ксения Эрдели пишет в своих мемуарах: «В год моего прихода в оркестр Большого театра [1899] он носил многонациональный характер. Русских музыкантов было еще мало, и оркестры наши заполнялись иностранцами»⁴. Будущие традиции российского профессионального музыкального образования в стенах первых русских консерваторий будут также заложены силами иностранцев, в большей степени выходцев из Германии. Судьбоносную роль в становлении этих традиций сыграли 60-е годы XIX века, когда свою работу начали первые российские консерватории — Петербургская (1862) и Московская (1866), а вместе с ними и первые арфовые классы.

Идея открытия высшего музыкального учебного заведения начала вызревать еще в начале столетия. Разные личности осуществляли попытки реализовать задуманное, однако возыметь успех удалось не всем. Первым, кто приложил значительные усилия в данном направлении, стал немецкий музыкант Фридрих Шольц (1787–1830) — капельмейстер Придворной певческой капеллы. С идеей создания консерватории он выступил впервые еще в 1819 году. Следующими в этом ряду стоят издатель Матвей Берnard (1794–1871), а также известный пианист и педагог Карл Майер (1799–1862). На страницах журнала «Нувеллист» (№ 12, 1845 год) значится следующее:

³ Неизвестно кого именно имел в виду Кюи, называя «герр Шульц», поскольку в середине столетия большую популярность имели братья Карл и Георг Шульц, отец которых владел арфовой мастерской в Петербурге.

⁴ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 46.

«К. Майер и Бернад получили от правительства позволение учредить в С.-Петербурге музыкальную консерваторию. Хотя это намерение видных петербургских музыкантов и не было осуществлено, оно свидетельствует о реальной попытке создания в России музыкального учебного заведения»⁵. Спустя несколько лет появится человек, которому исторически было суждено исполнить роль отца-основателя первой русской консерватории — Антон Рубинштейн (1829–1894).

Первую попытку предпринял еще в 1852 году, когда выступил с проектом создания Музыкального отдела при Академии художеств. Этот проект был изложен в письме к Великой княгине Елене Павловне (1806/07–1873) — известной покровительнице русского искусства, большого мецената. В рамках музыкального отдела Академии предполагалось организовать композиторское и исполнительское отделения с трехгодичным курсом обучения и присвоением звания академика по окончании. В силу разного рода общественно-политических событий, к сожалению, и эта попытка не увенчалась успехом. Тем не менее, во второй половине 1850-х годов в музыкальных кругах имя А. Рубинштейна уже связывалось с будущим учебным заведением. Так, В. Одоевский писал, «что имя Рубинштейна ассоциируется с консерваторией музыки в России, весьма знаменательно! Она все же будет открыта... Этот проект... будет в конце концов осуществлен... Рубинштейн, этот бесспорно великий музыкант, станет душой и руководителем этого патриотического дела!»⁶.

Сам Антон Григорьевич не питал больших надежд на этот счет. В одном из писем от 1858 года он, обращаясь к матери, высказал следующее: «О консерватории много разговоров, но думаю, что из этого ничего не выйдет или разве лишь через пять лет; стало быть, ждать этого не представляется для меня возможным»⁷. В этих словах Рубинштейн практически точно определил срок своего ожидания. Консерватория была открыта раньше, через четыре года.

⁵ Вольман Б. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л.: Музыка, 1970. 216 с. С. 92.

⁶ Рубинштейн А. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 1. М.: Музыка, 1983. 215 с. С. 9.

⁷ Там же. С. 91.

Однако в этом промежутке им был осуществлен еще один шаг. Весной 1860 года он отправил на имя министра народного просвещения докладную записку⁸ с проектом и уставом Музыкальной школы при Русском музыкальном обществе. В этой записке подробно были изложены идеи молодого музыканта в отношении работы и организации школы, а именно: период обучения, размер ежегодной платы, управление школой, ее структура и даже годовой оклад будущих педагогов. Ответная реакция со стороны чиновнических кругов вновь затянулась. Тогда Рубинштейн решает осветить данный вопрос в прессе. В журнале «Век» № 1 за 1861 год он публикует статью «О музыке в России», в которой призывает «приступить к широкомасштабной подготовке профессиональных русских музыкантов при помощи задуманной консерватории»⁹. И только на следующий год дирекция РМО подала доклад Рубинштейна на имя Великой княгини Елены Павловны. На основе этого документа был разработан и принят устав будущей консерватории, а директором назначен Антон Рубинштейн. Торжественное открытие первой русской консерватории состоялось в Санкт-Петербурге 8 сентября 1862 года.

В отличие от Петербурга в Москве практически не предпринималось целенаправленных попыток по созданию музыкального учебного заведения. Московская консерватория возникла как очевидная необходимость, а не последовательно реализуемая идея. В истории ее создания есть отличия от петербургской консерватории. На то были свои причины.

Образованные в Москве еще в 1860 году музыкальные классы РМО обрели большую популярность. Уже к началу 1861 они насчитывали около пятидесяти слушателей. Первоначально классы размещались в квартире Николая Рубинштейна и занятия проводили два-три преподавателя. Спустя несколько лет число наставников, задействованных в работе музыкальных классов, заметно увеличилось. Проводить занятия в квартире Рубинштейна стало практически невозможно и многие занимались на дому. Однако в отчете

⁸ Там же. С. 43-46.

⁹ Ломтев Д. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. 208 с. С. 100.

Русского музыкального общества в Москве за 1864–1865 годы сказано о следующем решении: «Для лучшего надзора за системой преподавания, для соревнования учащихся и для увеличения самого помещения, Музыкальные классы Общества, бывшие прежде на квартирах преподавателей, сосредоточены в одном помещении, нанятом на Моховой, в доме Воейковой»¹⁰.

Далее в этом отчете говорится о постоянно растущем количестве обучающихся, в связи с чем возникает необходимость «дальнейшего музыкального образования и учреждения для сего Высшего Музыкального Училища (Консерватории) при Русском Музыкальном Обществе в Москве»¹¹. По этому поводу дирекция общества обратилась к Великой княгине Елене Павловне дабы получить ее соизволение. Именно это и стало первым и единственным официальным обращением к Её высочеству о создании нового учебного заведения. Длительного ожидания в решении данного вопроса не последовало. «Признав пользу и необходимость Консерватории в Москве основательными, Ее Императорское Высочество соизволила принять на себя о том ходатайство»¹². 24 декабря 1865 года последовало Высочайшее соизволение на учреждение консерватории в Москве. Открытие же состоялось 1 сентября 1866 года, на котором первый выпускник петербургской консерватории и он же — первый профессор московской — П. И. Чайковский исполнил на фортепиано Увертюру к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила». С этого момента в двух столицах началась интенсивная работа по подготовке отечественных профессиональных кадров в области музыкального искусства.

Педагогический состав обеих консерваторий состоял в большей степени из числа приглашенных иностранных музыкантов, поскольку своих нужно было еще взрастить. Обучавшийся в Петербургской консерватории латышский композитор Язепс Витолс (1863–1948) оставил следующее воспоминание о педагогическом составе 1870-х — 1880-х годов: «Первая консерватория в обширной России, но еще почти без самих русских, особенно в

¹⁰ Отчет Русского музыкального общества в Москве за 1864–1865 годы. М., 1866. 36 с. С. 1.

¹¹ Там же. С. 2.

¹² Там же. С. 2.

инструментальных классах... Где же русские? Как далеко от узкого шовинизма!»¹³.

Класс арфы в первых русских консерваториях не стал исключением. Педагогический состав его, по установленной традиции того времени, формировали иностранные арфисты. Такая ситуация во многом предопределила историческую перспективу развития арфовых классов вплоть до начала XX века, поскольку первые десятилетия ознаменованы ассимиляцией западноевропейской методики обучения.

Изучение эволюции профессионального арфового исполнительства в России второй половины XIX — начала XX веков невозможно без краткого обзорного рассмотрения европейского арфового искусства предшествующих столетий. Отечественное арфовое исполнительство и педагогика, возникнув несколько позднее, чем в других европейских странах, во многом опирались и зиждились на достижениях запада. В этой связи для исторически верного понимания значения русской арфовой школы и для выявления важных общностей и различий между Россией и Западом следует обратиться к значимым вехам истории обучения арфовому искусству.

1.2 Некоторые особенности обучения игре на арфе в европейских странах XVIII–XIX веков (как подготовительный этап для России)

Многое из составляющего базовые методические основы обучения игре на арфе стало предметом частых дискуссий в профессиональной среде. Полемика распространяется на вопросы постановки рук, техники звукоизвлечения, посадки за инструментом и прочего. В исторической перспективе без труда можно усмотреть разделение арфистов на приверженцев той или иной традиции. При этом в литературе часто один автор, доказывая превосходство своего метода, опровергает другого. Дискуссии о том, каким, например, должно быть положение кисти или большого пальца, не угасают и по сей день.

¹³ Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Книга 1. Л.: Музыка, 1987. 254 с. С. 27–28.

Казалось бы, к концу XX века прочно сформированными оказываются почти все национальные европейские школы, включая отечественную, и все существующие методические и исполнительские принципы не должны подвергаться сомнению. Тем не менее, споры не остывают, а все новые методические находки продолжают выдвигаться и в наше время. К сожалению, не все они укореняются в практике. Например, за последние пять лет только в России издано несколько работ, посвященных данному вопросу, в которых предлагаются инновационные идеи.

Историческая ретроспектива показала, что истинной сокровищницей в области арфового исполнительства являются западноевропейские методические труды второй половины XVIII и первой половины XIX веков. Этот период стал во многом первопроходческим. На протяжении почти ста лет было создано огромное количество работ, абсолютно различных по форме и содержанию. Жанровый диапазон изданий поражает обилием и далеко не ограничивается традиционной формулировкой «Школа игры». Среди таких публикаций встречаются «Методы» (с обязательным разделением на «большие», «малые», «улучшенные», «новые»), «Курсы», «Наставления», «Рекомендации», «Руководства», «Упражнения», «Уроки», «Учебники» и прочее. Вся эта литература публиковалась в разных странах и на разных языках. Последнее свидетельствует, что между арфистами Европы началась своеобразная борьба за первенство в издании методической литературы, которая коренилась не в количестве публикуемых изданий, а в качественном подходе при описании учебных и дидактических основ игры на инструменте. Причем один и тот же арфист, накапливая с годами свой педагогический опыт, мог издавать несколько подобных трудов, указывая при этом в заглавии об улучшении или новизне своей следующей публикации (отдаленно это напоминает современную практику переизданий при публикации одного и того же текста).

Само обилие методических изданий, к сожалению, не разрешало проблем арфового репертуара, точнее — касалось ее лишь отчасти. В многочисленных публикациях превалировала сугубо дидактическая составляющая, и ориентация

была направлена на обучение школяров буквально с азов. Безусловно, это в большей степени повлияло на создание педагогического репертуара, всевозможных упражнений и другого инструктивного материала. Вне всяких сомнений значение такого учебного наследия велико. Почти все упражнения, этюды и другие инструктивные тексты прочно вошли в систему обучения арфистов разных стран и в современной практике продолжают составлять значимое подспорье педагогам и ученикам. Таким образом, методическая и дидактическая категории преобладали над концертным (эстрадным) репертуаром в работах XVIII–XIX столетий и развивались интенсивно. Сам же концертный репертуар долгое время не занимал ведущего положения, чаще фигурируя в качестве дополнений большой методической работы.

Подобный дисбаланс возник по нескольким причинам, отражающим, с одной стороны, некоторые общие тенденции музыкальной культуры той эпохи, а с другой, будучи следствием исторического развития инструмента — его усовершенствованием и модификациями. Именно по этой причине расцвет учебно-методических публикаций для арфы пришелся на вторую половину XVIII и XIX столетий.

Как раз в этот период арфовые мастера усиленно трудились над созданием более совершенной конструкции инструмента, пытаясь вывести арфу из оков диатоники, добиваясь полной хроматизации¹⁴. К середине XVIII столетия профессиональные арфисты пользовались хроматической арфой модели немца И. Х. Хохбруккера, самой совершенной на тот момент¹⁵. Немного позднее, в конце 1780-х годов парижские мастера Я. К. Крумпхольц и П. Ж. Кузино значительно модифицировали систему немецкого мастера¹⁶. А

¹⁴ Более подробные сведения о развитии самого инструмента можно почерпнуть в литературе об истории исполнительства на арфе.

¹⁵ Около 1720 года немецкий мастер И. Хохбруккер впервые изобрел педальную хроматическую арфу. Хроматическая система на арфе существовала и до него, но альтерация звуков достигалась за счет переключения крючков, которые, в свою очередь, перетягивали струну. Крючки располагались сверху и приводились в действие руками, что заставляло исполнителей делать вынужденные паузы во время игры. В конструкции Хохбруккера крючки переключались за счет действия педалей, что полностью «освободило» руки арфистам. Канаты и тросы между педалями и крючками мастер поместил в резонаторную коробку.

¹⁶ Модель Крумпхольца и Кузино просуществовала вплоть до начала XX столетия. Она прочно вошла в обиход и снискала огромную популярность среди арфистов. Несмотря на ее более совершенную конструкцию, педали оставались с одним действием, то есть, струну можно было перетянуть только на один полутон выше и

именно: они заменили крючки на вилки, «чтобы после нажатия педали струна не меняла угол наклона к деке и не выходила из игровой плоскости... корпус инструмента стали делать закругленным (вместо ребристого), педали расположили веером по бокам основания, а систему тяжей перенесли из внутренней части резонатора внутрь колонны»¹⁷.

Свой современный вид арфа обрела в 1810 году в мастерской Себастьяна Эрара (1752–1831). Отныне инструмент обладает двойным действием педали и наделен полным хроматическим звукорядом. Наряду с этим мастер усовершенствовал механизм арфы и облегчил ее конструкцию.

Такое, казалось бы, поистине реформаторское событие должно было сильно порадовать все музыкальное сообщество. Однако новая модель арфы, наоборот, разделила музыкантов на два лагеря: приверженцев арфы системы Хохбруккера и сторонников более современной системы Эрара. Не так-то быстро арфисты стали пересаживаться за новый, более совершенный инструмент. Но как бы не разрешались вопросы предпочтения модели инструмента, процесс преобразования конструкции арфы все же двигался вперед. И буквально за сто лет арфа пережила несколько модификаций, видоизменений, экспериментальных конструкций от примитивной крючковой системы до максимально возможного совершенного вида.

Обилие учебно-методической литературы стимулировалось интенсивностью развития инструмента, поскольку естественной необходимостью становились сами толкования в его применении. Очевидно, требовались разъяснения по использованию педалей с одним или двойным действием, обучению посадке и постановке рук. Было необходимо адаптировать способы исполнения нотных текстов на различных конструкциях инструмента.

обратно. Позднее П. Ж. Кузино удалось создать арфу с полным хроматическим строем, но не за счет действия педалей, а за счет увеличения их количества. Мастер изготовил арфу с четырнадцатью педалями (!).

¹⁷ Покровская Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. 352 с. С. 83–84.

В период с 1763 по 1833 годы только в Париже было опубликовано восемнадцать «методик». Доходило до того, что у одного автора с разницей в несколько лет публиковались методические издания для арфы различных конструкций. В частности, работы «*Méthode de harpe*» op. 60 и «*Petite Méthode pour la harpe*» Р. Н. Ш. Бокса издавал для арфы системы Хохбруккера в 1813–1816-х годах, а позднее, в 1843 году, «*Méthode ou instruction pour la harpe à double mouvement*» op. 321 — уже для арфы модели Эрара.

По структуре и содержанию почти все учебно-методические публикации представляли собой своеобразную форму многообразия в единстве. С одной стороны, издаваемая литература пестрила сведениями об истории и устройству инструмента, содержала все вводимые мастерами новшества, рекомендовала различные способы настройки, которые менялись в зависимости от использования модели инструмента. Кто-то из арфистов начинал свои Школы с объяснения музыкальной грамоты и элементарных теоретических знаний. Другие приступали сразу к вопросам строения инструмента, посадки и т.д. Гораздо реже авторы предлагали экскурс в историю инструмента.

Публиковавшиеся издания могли быть как краткими, так и состоять из нескольких частей или даже томов. Форма и структура арфовых учебников XVIII–XIX столетий не имели особо строгих правил, а творились авторами каждый раз индивидуально и достаточно свободно. Тем не менее, при постоянном введении определенных новшеств в содержание, связанных, в первую очередь с эволюцией самого инструмента, практически все издания схожи в одном — **в преобладании учебно-методических аспектов**: постановка рук, аппликатура, движение кисти и пальцев, вопросы артикуляции. В условиях постоянного многообразия формы и содержания работ именно эти критерии оставались неизменными и формировали некое единство, связывающее в одну учебно-методическую систему все национальные школы Европы.

Можно выдвинуть как минимум две гипотетические причины, послужившие возникновению такой ситуации. Первая коренится в самом

объекте изучения и безусловно отражает его эволюцию. Вопросы конструкции инструмента, его строя, количества струн и педалей на том историческом отрезке, конечно же, занимали умы арфистов значительно больше, чем вопросы методики. Бурная динамика в развитии арфы, — ее строения и механики, — не оставляла равнодушных, заставляя многих высказываться на этот предмет. Вторая же гипотеза заключается в том, что установленные базовые методические основы, апробированные многолетней практикой, были изначально фундаментальными и не требовали корректировки или модификации. В силу этого они продолжали существовать неизменно на протяжении длительного времени.

На основе изучения методических трудов и других пособий по игре на арфе зарубежных авторов XVIII–XIX столетий в настоящем исследовании формулируется комплекс основных методических принципов при обучении игре на инструменте, характерный для западной традиции. В свою очередь, такая совокупность, будучи свойственной практически всем европейским странам, получает наименование *общеευропейской традиции* или *общеευропейской исполнительской школы*. Введение подобной категории позволит выявить типологические особенности русской арфовой школы внутри европейской исполнительской культуры.

К такому неизменному комплексу можно отнести следующие методические принципы. В настоящей работе их выделяется пять:

- постановка рук;
- движение кисти при игре;
- позиция большого и положение остальных пальцев;
- движение пальцев при отыгрывании струны;
- приготовление пальцев при подкладывании.

Каждый из тезисов заслуживает отдельных комментариев.

Обоснованием постановки рук исполнителя стало строение инструмента, что оказалось удобным и естественным для арфистов не только периода XVIII–

XX веков, но и для современных исполнителей. Стоит признать, что сформулированные правила с вековыми устоями не утратили своей актуальности и поныне. Руки арфиста находятся практически в свободном безопорном положении. Лишь правая рука запястьем опирается на угол деки. Для левой же руки «условной точкой опоры служит левое плечо и локоть, как бы держащие запястье на невидимой привязи»¹⁸. Только при игре в самом высоком регистре левую руку возможно опереть на угол деки подобно правой. Этот аспект подчеркивает В. Дулова: «Одна из особенностей игры на арфе состоит в том, что руки не имеют достаточной опоры. У арфы нет грифа, как у струнных инструментов, или клавиатуры, как у фортепиано»¹⁹.

При такой функциональной расстановке рук по регистрам естественной необходимостью становится и их разноуровневое положение, при котором правая рука почти всегда располагалась выше левой. В трактате «Теоретический и практический курс обучения игры на арфе»²⁰ Карл Обертюр указывает на более высокое положение правой руки даже при игре в низком регистре. Левая же рука, по его мнению, должна держаться свободно, не опираясь на деку и не прижимаясь к телу, иметь красивую округлую форму.

Преимущество такой постановки рук велико. По большому счету никаких поисков в этом направлении и не предпринималось. Такое положение рук за инструментом прошло испытания не только временем, но и многовековой практикой, в том числе, применением на различных видах инструмента.

Вопросам положения кисти исполнителя при игре, а также кистевому движению, в методической литературе XVIII–XIX веков уделялось незначительное внимание. Чаще всего подобные объяснения в большей степени концентрировались на форме положения кистей рук. Например, Р. Н. Ш. Бокса во второй главе своего труда «Новое и улучшенное руководство для арфы»²¹, опубликованном в Лондоне в 1819 году, указывал, что кисть исполнителя при

¹⁸ Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 186.

¹⁹ Там же. С. 187.

²⁰ *Oberthür Ch.* Theoretical and practical course of instruction for the harp. London, UK: B. Schott's Söhne, 1910. 92 p.

²¹ *Bochsa R. N. C.* New and improved method of instruction for the harp. London : Chappell and Co., 1819. P. 3.

игре должна иметь округлую форму. Позднее видение этого вопроса не изменилось. В 1900 году А. Цабель на страницах изданной им «Школы игры»²² (в следующей главе речь о ней пойдет подробнее) так же, как и ранее Бокса, говорит об округлости кистей. По мнению Цабеля, нарушение такой формы может привести к излишней растяжке второго и третьего пальцев. Округлая форма кисти, несмотря на некоторые недостатки, в будущем преодоленные, принадлежала к одним из стабильных факторов арфовой педагогики на протяжении столетий. О феномене же кистевого движения, как и о необходимом участии кисти в формировании звука на арфе стали задумываться позднее, лишь на рубеже XIX–XX столетий. Так, если постановка рук на инструменте по сей день остается единственно возможной и удобной, то значение работы кистей рук было пересмотрено.

От положения кисти напрямую зависит и положение пальцев. Предлагаемая западными арфистами округлая форма кисти порождает полностью открытое положение ладони, развернутой к струнам своей тыльной частью. Ладонь располагается параллельно плоскости струн и буквально «смотрит» на них. Как следствие происходит образование соответствующей позиции пальцев: все пальцы, за исключением большого, находятся в одной вертикальной линии в полусогнутом состоянии, перпендикулярно струнам. Большой палец занимает максимально вертикальное положение, образуя острый угол (практически в девяносто градусов). Так же, как и вся ладонь, он находится параллельно струнам. При звукоизвлечении большой палец обеих рук защищивает струну половиной верхней фаланги и движется в направлении от исполнителя (то есть от себя). Другие пальцы защищивают струну так же верхней фалангой, но двигаются уже по направлению к играющему (то есть к себе).

Приведенная система нашла отражение практически во всех изданиях того периода. Данная постановка пальцев оставалась неизменной у многих ведущих арфистов. Еще в 1784 году Жак Жорж Кузино (1760–1824)

²² *Zabel A. Harfen-Schule. Leipzig, St. Petersburg, Moskau, London : Jul. Heinr. Zimmermann, 1900. S. 11.*

опубликовал первую часть «Методы для арфы»²³, в ней, как и в более поздней второй части (1804), «основными положениями являются прямая посадка, высокий первый палец»²⁴.

В 1820 году в свет выходит «Всеобщий учебник по искусству игры на арфе» Ксавье Франсуа Дезаргю (1763–1832), — основательное методическое пособие, хорошо разработанное автором. «Поражают исключительные достоинства Школы, ставящие ее в ряд лучших методических работ не только Франции и не только XIX века: некоторые положения и принципы, высказанные Дезаргю, звучат как последние достижения арфовой педагогики»²⁵. В этом сборнике «последних достижений» арфист предлагает большой палец «ставить вертикально вверх и параллельно струне»²⁶.

Традиционно в арфовой исполнительской системе мизинец не принимает участия в игре. Четырехпальцевая аппликатура утвердилась еще в XVIII веке и остается таковой поныне. Однако, во Франции в XIX столетии некоторыми арфистами проводились эксперименты по внедрению в аппликатуру пятого пальца, но эти попытки так и остались в области экспериментов²⁷.

Пожалуй, самым вариативным из всех выделяемых в настоящей работе неизменных основ западноевропейской арфовой методики, является способ приготовления пальцев при подкладывании.

Исторически подкладывание пальцев, как один из самых укоренившихся исполнительских приемов, был заимствован арфистами из фортепианной педагогики. Но, в отличие от фортепиано, на арфе сама природа подкладывания пальцев коренится не просто в «продлении» руки, а в предварительном и заблаговременном приготовлении пальцев на струне. На фортепиано палец опускается на клавишу непосредственно перед взятием звука, на арфе же палец

²³ Полное ее название «Метода для арфы с прибавлением сборника маленьких арий разных авторов и с инструкцией, касающейся механики старых и новых арф Кузино-сына из Королевской академии музыки».

²⁴ *Покровская Н.* История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. 352 с. С. 102.

²⁵ Там же. С. 105.

²⁶ Там же. С. 107

²⁷ В частности, пятый палец в игре задействовала французская арфистка Стефания Фелисита де Жанлис (1746–1830). Ею же было издано методическое пособие по пятипальцевой системе. Система Жанлис обратила на себя внимание современников как интересная находка, но на практике в конечном итоге не прижилась.

необходимо заранее поставить на струну, прежде чем ее оборвать и извлечь звук. В этом арфа более приближается к клавесину, на котором приготовление пальца перед взятием звука, является главной составляющей артикуляции.

Детально история вопроса приготовления пальцев при подкладывании рассматривается в статье Н. Покровской «Обучение игре гамм на арфе»²⁸, где автором проведен сравнительный анализ русских и зарубежных методик на основе различной литературы. Естественно, подкладывание как таковое в основном применяется при игре гамм или гаммообразных пассажей. По словам автора статьи, гаммы «это самый сложный вид техники, не свойственный природе арфы, который служит настоящим испытанием для пальцев обеих рук на ровность звучания, скорость и идентичность их тембров»²⁹.

Как мы видим, отношение арфистов к данному вопросу было неоднозначным и подвергалось некоторому переосмыслению на различных исторических этапах. По большому счету главное отличие при подкладывании и предварительной подготовке пальцев на арфе у разных авторов заключается в использовании или двух пальцев — третьего и четвертого, или только одного — четвертого пальца. Подтверждая эту идею, Н. Покровская в большом количестве приводит цитаты из учебников различных авторов XVIII–XX столетий. Например, Фр. Надерман рекомендовал «ставить заранее 4-й и 1-й пальцы в момент поворотов вверх и вниз, а остальные пальцы после поворота ставить одновременно на соответствующие им струны»³⁰. Другой арфист, уже упоминавшийся в настоящей работе, А. Цабель и вовсе предлагал заранее готовить все три свободных пальца. Однако истории известны случаи, когда авторы вообще отказывались от идеи предварительной постановки пальцев на струнах, а предлагали готовить их «в воздухе».

Вышеизложенные пять методических принципов, за редким исключением, предстают практически идентичными в публикациях различных

²⁸ Покровская Н. «Обучение игре гамм на арфе (французская и русская школы)» // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. 2014. № 2. С. 97–101.

²⁹ Там же. С. 97.

³⁰ Там же. С. 99.

авторов многих стран Европы на протяжении двух столетий. Такая идентичность сформировала неизменный базовый комплекс, характерный для всей европейской системы обучения игре на арфе, **и составляет основу общеевропейской арфовой школы**. Исходя из сказанного можно заключить, что активное развитие самого инструмента, его конструкции, модификация размеров, количества струн, педалей и прочего, почти не пошатнули учебно-методические постулаты. Исторически дидактические традиции европейской арфовой школы, выработанные еще в XVIII столетии, твердо закрепились в исполнительской практике. Они не требовали переосмысления и в более поздние периоды. Таким образом, бытование методических систем обучения игре на арфе, как в разных странах, так и на различных исторических отрезках, подтверждает существование общеевропейской традиции, обладающей абсолютной стабильностью и во времени, и в пространстве.

За стремительными преобразованиями в конструкции инструмента старался поспевать и звучащий на арфе репертуар, хотя он, естественно, во многом зависел от бытовавшей концертной практики тех лет и отношения композиторов.

В частности, возникла традиция, когда музыку для арфы лишали ее тембровой оригинальности. Иногда одно и то же сочинение предназначалось для исполнения на арфе, клавесине, фортепиано, или гитаре, и даже на органе. Например, часто звучащий Концерт В-dur Г. Ф. Генделя для арфы с оркестром, изначально предполагался для исполнения как на арфе, так и на органе. Возможно, такие произведения стали итогом сугубо маркетингового хода, поскольку ноты должны были как-то реализовываться, а арфистов было не так много. Вместе с тем, имеющийся репертуар не предусматривал изучения композиторами особых технических приемов, характерных только для арфы, не отражал богатство ее фактуры и звучания. Вполне можно согласиться с мнением Н. Покровской: «Композиторы не стремились изучить подлинных возможностей инструмента, а писали или музыку вообще, или удобную для

клавира, лишь приписывая слова: для фортепиано или арфы»³¹. Кроме того, сами исполнители-арфисты включали в репертуар фортепианные сочинения, возможные для исполнения на арфе.

Другая причина кроется в профессиональном уровне композиторов, творивших для арфы. Нередко в роли авторов арфовых опусов выступали сами же исполнители. Особенно активно, как создатели репертуара, арфисты проявили себя в период бурного расцвета виртуозного исполнительского стиля. Однако блестящий виртуоз редко становился отличным сочинителем. Произведения арфистов отличались обилием ярких красочных эффектов, блестящей беглостью, большими техническими трудностями, так как они писали в первую очередь для себя, и их творения не обладали высоким художественным вкусом, при этом исполнительский уровень арфистов был необычайно высок. Превосходное знание инструмента и абсолютное им владение способствовали формированию имманентно арфовой фактуры.

«Художественная ценность ее [арфы] репертуара снизилась, так как для нее около полувека писали в основном композиторы-арфисты, творческий потенциал которых был намного ниже... Даже Пэриш-Алварс — звезда первой величины на арфовом небосклоне середины XIX века — как композитор выглядит более чем скромно»³². На протяжении второй половины XVIII и почти всего XIX столетия к арфе обращались великие композиторы, например, для инструмента писали Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, сыновья Баха, Л. Шпор, более поздние композиторы-романтики. Но их немногочисленные опусы не способствовали формированию значимого репертуарного фонда.

Итак, к середине XIX века в культуре западноевропейских стран динамично развивающийся инструмент начинает по нескольким параметрам приобретать своеобразную однородность как в системе обучения, так и в разновидностях конструкции. Во-первых, арфа конструкции Эрара, как более совершенная, постепенно вытесняла другие ранние разновидности инструмента

³¹ Покровская Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. 352 с. С. 97.

³² Там же. С. 134.

(окончательно этот процесс завершился в первой половине XX века). Период экспериментальной активности утрачивал былую интенсивность, хотя пытливые умы отдельных инструментальных мастеров не остывали и в поздние времена. Во-вторых, отчетливые стабильные формы приобрела учебно-методическая система. Арфистами был выработан целый комплекс правил и дидактических установок, реализуемый при обучении, а тесное взаимодействие европейских арфистов и обмен опытом привели к возникновению феномена общеевропейской школы. В-третьих, определенную стройность приобрел и репертуар для инструмента, еще некоторое время оставаясь немногочисленным и слабым в художественном отношении.

Момент формирования подобной однородности в западной музыкальной культуре исторически совпал со становлением профессионального обучения игре на арфе в России. Постепенно пространство и границы общеевропейской педагогической модели заметно расширились и продвигались на восток. Отечественная арфовая школа на некоторое время стала частью единой европейской системы.

Глава II.

АРФОВЫЕ КЛАССЫ ПЕРВЫХ РУССКИХ КОНСЕРВАТОРИЙ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАТОРСТВО

Отечественное профессиональное арфовое искусство второй половины XIX — начала XX веков было сосредоточено главным образом в арфовых классах Санкт-Петербургской и Московской консерваторий. Два учебных заведения стали главными очагами в воспитании профессиональных арфистов. Принципы обучения в обеих консерваториях в тот период особых отличий не имели. Между классами двух столиц наоборот образовалось множество взаимосвязей, причем не только временного или хронологического порядка. Между ними лежали и более глубокие перекрестные, в том числе педагогические связи.

В числе общностей следует указать несколько позиций. Классы арфы обеих консерваторий были основаны выходцами из Германии. Альберт Цабель стал первым профессором-арфистом в Петербурге, а Ида Эйхенвальд — в Москве. Оба они обучались у одного педагога в Берлине, к тому же практически в одно и то же время, оба являлись яркими представителями Берлинской арфовой школы. Проживая в России и Цабель, и Эйхенвальд занимали посты солистов в оркестрах Императорских театров, активно выступали в качестве концертных исполнителей, а после 1862 года вели педагогическую работу. Но помимо биографических и музыкально-творческих совпадений двух арфистов объединяет главное — их общие педагогические и методические воззрения в системе образования, что органично возвело российскую систему обучения в один ряд с общеевропейской.

Вершиной педагогических усилий обоих арфистов стали их методические труды: «Программа для класса арфы» И. Эйхенвальд и «Школа игры на арфе»

А. Цабеля. На страницах данного исследования попытка анализа методических работ Эйхенвальд и Цабеля реализована в отечественном музыкознании впервые. Система обучения Петербургской и Московской консерваторий второй половины XIX — начала XX столетий получает комплексный подход и целостный сравнительный анализ.

Несмотря на то, что настоящая работа посвящена истории класса арфы Московской консерватории, для исследования целесообразным становится начальное совместное рассмотрение жизни арфовых классов двух первых консерваторий.

2.1. Альберт Цабель — первый российский профессор класса арфы

В Санкт-Петербурге арфовый класс начал свое существование с первых дней работы консерватории, в Москве лишь спустя несколько лет. На пост первого профессора петербургской консерватории был приглашен действующий солист оркестра Мариинского театра **Альберт Генрих (Генрихович) Цабель**³³ (1834/35–1910).

Дошедшие сведения о жизни и творчестве музыканта немногочисленны. Во всех существующих источниках приводятся одни и те же скудные данные. Наиболее полно его биография излагается в одной из статей майского номера газеты «Санкт-Петербургские ведомости» 1855 года, в которой освещается переезд арфиста в Россию. Период его жизни до того не поддается точному описанию, так как в имеющихся источниках сведения разнятся, причем не только в датировках. Однако многие ранее не публиковавшиеся архивные документы и иные материалы, а также их сопоставление позволяют впервые представить жизненный путь Альберта Цабеля максимально, что отличается от других более ранних публикациях о нем.

Известно, что в 1853 году арфист впервые посетил нашу страну в составе оркестра Йозефа Гунгля (1809–1889). Этот оркестр специализировался на

³³ Практически все источники сходятся в написании его имени. Единственным исключением является статья об арфисте в немецкой энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, где он именуется как Эдуард Альберт.

исполнении музыки «легких» жанров³⁴. Основу его репертуара составляли вальсы, марши, польки, мазурки и другие танцы, бывшие крайне популярными в венской городской культуре и получившие небывалый расцвет в творчестве Иоганна Штрауса. Сам Гунгль является автором свыше 430 работ преимущественно в жанрах танцевальной музыки. В одном из источников говорится, что Цабель в составе этого же оркестра посетил ряд европейских стран, а в сезон 1848–1849 годов побывал даже в США. Однако в других источниках значится, что в период с 1848 по 1851 годы Цабель служил в должности солиста оркестра Берлинской оперы³⁵. В этой связи можно предположить, что оркестр Гунгля не функционировал постоянно, а собирался главным образом для гастрольных поездок, что и позволяло музыкантам одновременно иметь несколько мест работы. Но в других источниках хронология разнится. Согласно упомянутой статье из петербургской газеты, начиная с 1847/48 года он параллельно с работой в оркестре проходил двухгодичный курс обучения в Берлине. Возможно, юному музыканту удавалось совмещать учебный процесс с трудовой деятельностью, а возможно, это стало и мерой необходимости.

Семья Цабеля была многодетной и далеко небогатой. Они проживали в бедных кварталах на окраине Берлина. У маленького Альберта с раннего детства обнаружились музыкальные способности. Более широко его музыкальная одаренность проявилась, когда ему было восемь лет. Тогда он получил в подарок от отца необычную игрушку — маленькую арфу. «Совсем незнакомый с музыкой мальчик на следующей же день настроил шестнадцатиструнный инструмент как настоящий музыкант, а неделю спустя играл уже на нем различные песни»³⁶. Конечно же, о профессиональном обучении не могло быть и речи, поскольку для семьи это было непосильно. Тем не менее, тяга ребенка к музыкальным занятиям не ослабевала, и отец изыскал

³⁴ Хотя премьерное исполнение «Сна в летнюю ночь» Ф. Мендельсона приписывают оркестру Гунгля.

³⁵ *Purto F. Zabel // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil 17. Kassel ; Basel [etc.] : Bärenreiter-Verlag, 1997. Sp. 1281–1282.*

³⁶ *Санкт-Петербургские ведомости. 8 мая 1855.*

возможность приобрести для сына настоящий инструмент, купленный у мастера и предназначенный для полноценных музыкальных занятий. Цабель стал самоучкой. Спустя некоторое время мальчика в качестве музыканта приглашали в богатые дома Берлина для участия в домашних концертах. При этом «арфа, подаренная отцом, сделалась источником дохода для всего семейства»³⁷. Известность молодого арфиста распространялась по городу. Благодаря ранней славе о юном Альберте узнал Джакомо Мейербер (1791–1864), сыгравший определенную роль в судьбе музыканта. «Он [Мейербер] был поражен одаренностью арфиста и содействовал через членов королевской фамилии получению им стипендии»³⁸. Так, в возрасте тринадцати лет Цабель стал учеником одного из лучших педагогов того времени, известного немецкого арфиста Карла Константина Людвига Гримма³⁹ (1820–1882).

Карл Гримм — выдающийся арфист середины XIX столетия, композитор, ведущий солист Королевской капеллы в Берлине и педагог⁴⁰. Помимо Цабеля в разное время у Гримма обучались Ф. Пёниц, В. Поссе, И. Эйхенвальд, Р. Шпор и другие. Все воспитанники Гримма, как и сам педагог, обладали подлинным мастерством. «Ученики Гримма отличались высочайшим профессионализмом: блестящей техникой, мощным красивым звуком, выразительностью игры, умением бегло читать с листа»⁴¹.

Цабель прошел у Гримма двухлетний курс обучения и достиг больших результатов. В конце обучения Гримм «откровенно сказал своему ученику, что уже ничего не может дать ему, что он превзошел своего преподавателя»⁴². Цабель во второй раз воспользовался помощью Мейербера: благодаря содействию композитора он был определен в Берлинскую Королевскую капеллу, где проработал до середины 1850-х годов, до окончательного отъезда

³⁷ Там же. 8 мая 1855.

³⁸ Там же. 8 мая 1855.

³⁹ Предположительно их занятия проходили в Королевском институте церковной музыки.

⁴⁰ К. Л. Гримм является основателем известной «Берлинской арфовой школы», воспитавший целую плеяду музыкантов, внесших огромный вклад в развитие мирового арфового исполнительства.

⁴¹ *Покровская Н.* История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская гос. Консерватория им. М.И. Глинки, 1994. 352 с. С. 162.

⁴² *Санкт-Петербургские ведомости.* 8 мая 1855.

из Германии. Вся дальнейшая судьба музыканта связана с Россией, с Петербургом, непосредственно с Мариинским театром и Петербургской консерваторией.

Служба Альберта Генриховича началась с работы в столичном оркестре Итальянской оперы. Но в скором времени он перешел в оркестр Императорского Мариинского театра, в котором проработал более сорока лет. В 1862 году был приглашен на должность профессора по классу арфы в только что открывшуюся Санкт-Петербургскую консерваторию. И в театре, и консерватории арфист проработал до 1905 года. В возрасте семидесяти его правая рука оказалась полностью парализована. Однако это не помешало музыканту до конца своих дней ежедневно настраивать инструмент и играть на нем одной левой рукой.

Помимо исполнительской и педагогической деятельности Цабель проявил себя и как композитор. Он является автором около сорока произведений для арфы. Кроме того, арфист проводил совместную работу с композиторами, оказывая им консультации при создании или редактировании партии арфы в оркестровых сочинениях. Этот вид деятельности возымел огромное значение, поскольку его итогом стала теоретическая работа Цабеля в виде небольшой брошюры⁴³. В частности, именно Цабель убедил Рихарда Вагнера в разделении партии арфы в опере «Валькирия». На страницах своей работы он отмечает: «...Вагнер обратился ко мне с просьбой переделать ему партию арфы, так как он имеет об этом очень слабое понятие. Я взялся за аранжировку партии и написал ее на две арфы, за что Вагнер выразил мне свою признательность в очень лестном для меня письме»⁴⁴. Более того, в знаменитых балетах П. Чайковского Цабель заменил авторские каденции в партии арфы своими собственными. Вера Дулова на страницах своей работы пишет следующее: «Разумеется, присутствуя на репетициях, Чайковский не мог не знать об этом, и, очевидно, дал Цабелю соответствующее разрешение... В

⁴³ Цабель А. Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре. Лейпциг. Санкт-Петербург. Москва: Циммерман. 1899. 26 с.

⁴⁴ Там же. С. 5.

настоящее время в Большом театре в балете «Лебединое озеро» играют все кадении П. Чайковского, в «Щелкунчике» — наиболее близкие к замыслу автора с незначительными изменениями в фактуре, в Ленинграде же до сих пор оба балета звучат с каденциями Цабеля»⁴⁵. Вершиной педагогической деятельности Альберта Генриховича является его «Школа игры на арфе» (специально речь о ней впереди), изданная в 1900 году в Германии на немецком, английском и французском языках.

Значение творческой деятельности Альберта Цабеля для арфового искусства нашей страны огромно — его многолетнее служение Мариинскому театру, совместная деятельность с композиторами оказали воздействие не только на развитие отечественной симфонической музыки: благодаря его сочинениям значительно пополнился отечественный педагогический и концертный арфовый репертуар. Выпускники его класса стали первыми дипломированными профессиональными арфистами в России.

2.2. Открытие класса арфы в Московской консерватории. Творческая и педагогическая деятельность Иды Эйхенвальд

По сравнению с Петербургской, в Московской консерватории готовить дипломированных арфистов стали немного позднее. Класс арфы был открыт лишь восемь лет спустя со дня основания учебного заведения, и двенадцать лет спустя с того момента, когда Альберт Цабель впервые в России ввел профессиональное обучение на арфе. Основательницей класса в Московской консерватории стала также немецкая по происхождению арфистка, ученица Карла Гримма, действующая солистка оркестра Большого театра **Ида Ивановна Эйхенвальд** (1842–1917), урожденная Папендик.

Семья Папендик, как и семья Цабеля, проживала Берлине. Однако местом рождения Иды принято считать город Тильзит⁴⁶ в Восточной Пруссии. Отец будущей арфистки Юлиус Папендик состоял на службе в Берлинском

⁴⁵ Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 102.

⁴⁶ Ныне г. Советск Калининградской области.

Верховном суде в качестве судебного следователя. О его супруге Марии практически ничего неизвестно. Ида была вторым ребенком в семье. Старший брат, Густав Адольф Папендик (1839–1908), тоже стал музыкантом, известным немецким пианистом, педагогом и композитором. В некоторых электронных источниках содержится информация, что первые уроки игры на фортепиано Густав получил от своего отца. Вполне вероятно, что первые шаги в музыке Ида так же осуществила под его руководством.

В 1848 году в шестилетнем возрасте Ида была отдана на обучение в класс Гримма, у которого она прошла двухгодичный курс. В это же время у Гримма обучался и А. Цабель. Скорее всего, будущие профессора российских консерваторий не просто обучались у одного педагога, а могли быть хорошо знакомы еще в юношестве. Пока, к сожалению, письменных свидетельств или воспоминаний, освещающих эти события, обнаружить не удалось.

В одиннадцать лет, в 1853 году, Ида начала публичную исполнительскую деятельность, впервые выступив с сольной концертной программой в Берлине, а с 1855 года на протяжении пяти последующих лет она вместе с братом гастролировала по Европе. Позднее, в письме (1896) к профессору Московской консерватории Н. Кашкину она расскажет об этом периоде жизни: «...Мой первый концерт был в Берлине, когда мне было 11 лет. После этого я пять лет путешествовала, давая концерты...»⁴⁷. География таких гастрольных путешествий была необычайно обширной. Юные музыканты выступали даже в далекой России. На страницах «Новой берлинской газеты» («*Neue Berliner Musikzeitung*»), начиная с 1854 года, регулярно публикуются восторженные отзывы и рецензии о концертах молодых брата и сестры Папендик. В частности, об игре арфистки можно прочитать: «Она обращается с арфой как солидный виртуоз, однако при этом столь поэтично, что это открывает слушателям прекрасные свойства этого инструмента — его чистоту и благоуханность»⁴⁸. Концертная деятельность детей Папендик напоминает

⁴⁷ Архив Российского национального музея музыки, Ф. 35, № 241.

⁴⁸ *Neue Berliner Musikzeitung*. 1861. № 7. S. 53.

историю семью Моцартов, когда маленький Вольфганг и его сестра разъезжали с выступлениями по Европе.

В номере той же газеты от 20 декабря 1854 года при упоминании об очередном блестящем концерте молодых музыкантов, появляется информация о замыслах отца по поводу переезда всей семьи в США: «Сестра и брат Папендик вместе с г-ном Рудерсдорфом устроили в английском доме вечер, за которым должны последовать еще несколько других... Маленькая арфистка Ида Папендик добилась существенного прогресса в игре на арфе. По слухам, отец талантливых детей собирается переселиться в Америку. Сбор от этих вечеров должен принести необходимые для этого средства»⁴⁹. Однако замыслам отца не суждено было реализоваться. Блестящий успех и повсеместное публичное признание талантливых детей заставили Юлиуса Папендик отказаться от мыслей о переезде. Но причиной тому могло стать и еще одно обстоятельство.

В рамках продолжающегося концертного тура по Германии в 1856 году Ида и Густав Адольф побывали в Веймаре, где состоялась судьбоносная встреча с Ференцем Листом, во многом повлиявшая на будущее молодой арфистки. Под впечатлением великолепной игры брата и сестры Папендик композитор написал несколько рекомендательных писем с целью последующего ангажемента в России⁵⁰. Спустя несколько лет этой рекомендацией из них двоих воспользовалась одна Ида.

Первое упоминание о немецкой арфистке на страницах русской прессы появляется летом 1860 года. Газета «Северная пчела» от 11 июля впервые публикует заметку об участии в концерте Иды Папендик. Спустя полгода та же газета в выпуске от 5 декабря напишет: «К числу артистов, обыкновенно пребывающих в Петербург к зимнему музыкальному сезону, присоединилась г-жа Папендик, арфистка прусского двора, успевшая заслужить громкую известность за границей. Г-жа Папендик уже не в первый раз в Петербурге.

⁴⁹ *Neue Berliner Musikzeitung*. 1854. № 51. S. 403.

⁵⁰ *Neue Zeitschrift für Musik*. 1856. № 7. S. 75.

Любители музыки уже слышали ее года три тому назад...»⁵¹. Исходя из этой газетной публикации можно заключить, что впервые Ида Папендик посетила российскую столицу около 1857 года во время своих концертных поездок с братом. Скорее всего, эта поездка осуществилась по рекомендации Ф. Листа, данной годом ранее. От 8 декабря 1860 года в одной из газетных статей значится следующее: «На прошедшей неделе был концерт молодой арфистки г-жи Папендик, приезжей артистки, которая, кажется, рассчитывала на многочисленных посетителей, потому что местом концерта избрала модный Мариинский театр. Концерт г-жи Папендик был не слишком полон; впрочем, и малое число посетителей не скупилось на частые аплодисменты; играла она очень хорошо»⁵². Выходит, что только в 1860 году И. Папендик дважды посетила Санкт-Петербург. А спустя менее одного года, в 1861 году, немецкая арфистка воспользовалась, по всей видимости, рекомендательными письмами Ф. Листа и навсегда переехала в Россию. С этого же года она стала солисткой оркестра Мариинского театра, где работала вместе с А. Цабелем.

Документальные свидетельства первых трех лет пребывания в новой для нее стране не обнаружены. Однако с 1864 года во всех письменных документах Ида Папендик начинает фигурировать под фамилией своего супруга — Эйхенвальд. Бракосочетание могло состояться в 1861 или 1862 году. По этой причине поездки в Санкт-Петербург в июле и декабре 1860 года имели место дважды и были вызваны обстоятельствами личной жизни.

Александр Федорович Эйхенвальд (1835–1917), супруг арфистки, уроженец города Митавы⁵³ в Латвии принадлежал к сфере искусства. В 1858 году он окончил Императорскую Академию художеств в звании «некласного (свободного) художника» и был удостоен Малой серебряной медали. Истинное же признание Александр обрел не в области живописи и ваяния, а в фотографическом искусстве. На момент знакомства с Идой он уже имел

⁵¹ *Северная пчела*. 5 декабря 1860. № 270.

⁵² *Иллюстрация*. 8 декабря 1860. № 148.

⁵³ Ныне город Елгава.

собственную фотографическую мастерскую в Петербурге, которой владел вплоть до отъезда в Москву в середине 1860-х.

Спустя три года, проведенных на службе в оркестре Мариинского театра, Ида Ивановна подает прошение в Дирекцию Императорских театров с просьбой о ее переводе в Московское отделение. Решение Дирекции сохранилось в следующем документе:

«В контору Императорских Московских театров

31 августа 1864

По прошению г-жи Папендик-Эйхенвальд об определении ее в оркестр к Императорским Московским театрам на вакансию арфистки — Его сиятельству господину Министру Императорского Двора в 28 день сего августа приказать: определить г-жу Папендик в означенную должность на один год с предоставлением ей жалования 500 рублей в год. О чем контора Императорских С.-Петербургских театров имеет честь уведомить такую же Московскую контору для надлежащего исполнения»⁵⁴.

Эйхенвальд была переведена в Москву, куда она и переехала осенью 1864 года и определена в оркестр Большого театра. По случаю своего отъезда для самостоятельного беспрепятственного передвижения с маленьким ребенком на руках она заручилась от супруга следующим письменным свидетельством: *«Предъявительница сего — жена моя Ида Юльяновна Эйхенвальд, урожденная Папендик — отправляется с малолетним моим сыном Александром восьми месяцев в город Москву по случаю ангажирования для театральных концертов; вследствие чего для свободного ее там проживания дано мною ей сие свидетельство за моей подписью, удостоверенное в Правлении Императорской Академии Художеств.*

С-Петербург. Сентября 4 дня 1864.

Свободный художник Александр Эйхенвальд»⁵⁵.

⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2846. 357 л. Л. 5–5 об.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2846. 357 л. Л. 6.

В первые год жизни в России, для более уважительного и официального обращения на русский манер, арфистка имела отчество от имени своего отца Юлиуса и именовалась как Ида Юльяновна. Позднее в целях большего лингвистического упрощения она обрела отчество Ивановна.

По истечении двух лет для соединения с семьей в Москву переезжает и Александр Эйхенвальд⁵⁶ и уже 31 июля 1867 года в доме Осипова по адресу Петровка, дом 12 открывает свою фотографическую лабораторию, аналогичную петербургской. Так, во второй половине 1860-х годов вся семья Эйхенвальд полностью обосновалась в Москве.

Ряд сохранившихся архивных документов (писем, прошений, служебных записок и прочее) свидетельствует о многих перипетиях, с которыми пришлось столкнуться молодой арфистке на новом месте. Большое количество документов посвящены трудностям, связанным с транспортировкой и эксплуатацией своего личного инструмента. Начиная с первых концертных сезонов прошения Иды Ивановны в адрес Дирекции Императорских театров о выделении дополнительных средств для перевозки арфы становятся частыми и регулярными. Собственный же инструмент арфистка перевозила постоянно, причем, не только для игры в театральные постановки или для участия в концертах, но даже и для репетиционной работы. Вероятно, в инструментарии Большого театра не содержалось арфы, или имеющийся инструмент был непригоден для игры. По этой причине в конце сезона 1867–1868 годов Ида Эйхенвальд подает прошение с таким содержанием: *«...я постоянно при спектакле и в концертах играю много соло на арфе своей, почему имею честь покорнейше просить Контору Императорских Московских театров удостоить меня... за транспорт и на поправку своей арфы по 5 рублей серебром за каждый спектакль, по примеру того как таковые деньги производятся в С.-Петербурге арфисту Цабелю»*⁵⁷.

⁵⁶ А. Эйхенвальд один из первых в России поднял проблему хранения и восстановления негативов, а также один из первых начал применять в работе электрическое освещение. Услугами его студии пользовались многие представители всех слоев московского общества, в том числе и такие известные люди, как братья Рубинштейн, В. Соловьев, А. Фет, П. Чайковский и другие.

⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2846. 357 л. Л. 14.

Сохранилась записка и от 30 ноября 1868 г.: *«За перевозку арфы от госпожи Папендик в Большой театр для репетиции оперы «Рогнеда» и обратно г-же Папендик. Два извозчика по 50 коп. серебром. Итого 1 рубль серебром. Контору покорнейше прошу приказать выдать»*⁵⁸.

Частая амортизация инструмента быстро привела его в негодность. В среднем Эйхенвальд приходилось перевозить его около ста раз в году. Так, уже весной 1874 года арфа Иды Ивановны потребовала капитального ремонта. В адрес Дирекции вновь поступает прошение с просьбой полностью взять на себя расходы в размере свыше тысячи франков, связанные с перевозкой и ремонтом арфы в Париже в мастерской Эрара. В связи с этим поступило очередное прошение, где было изложено данное обязательство *«...предоставить мою исправленную арфу в распоряжение оркестра на весь сезон 1874–1875 гг. без всякой платы со стороны конторы, считая себя вознагражденной затратой конторы 1150 франков на починку моей арфы, которая потребовалась единственно от постоянной переноски от меня в театр и обратно в продолжении семи лет»*⁵⁹. Состоялась ли в тот год поездка во Францию или нет, неизвестно. Однако это время ознаменовано другим важным событием.

По прошествии десяти лет работы в Большом театре Ида Эйхенвальд была приглашена в Московскую консерваторию в качестве преподавателя класса арфы. Восемь лет спустя со дня основания консерватории был открыт арфовый класс.

Несмотря на большое количество документов, повествующих о событиях жизни Иды Эйхенвальд, такая простая вещь, как определение даты начала ее работы в консерватории, а вместе с тем и точной даты открытия класса, не нашла должного отражения в архивно-библиографическом наследии. День открытия класса арфы в различных источниках (как в исторических, так и в более поздних) разнится. Так, в одном из протоколов заседания Художественного Совета Московской консерватории значится, что Ида

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2846. 357 л. Л. 16.

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2846. 357 л. Л. 246–246 об.

Ивановна преподает в классе арфы с 15 января 1875 года⁶⁰. Казалось бы, письменный документ, да и к тому же такого уровня, как протокол заседания коллегиального органа, должен быть исключительно точным в этом вопросе. Однако в другом письменном источнике тех лет — в экзаменационном листе первой выпускницы по классу арфы, содержится запись о том, что она обучается в консерватории с сентября 1873 года⁶¹. В письмах и записях самой Эйхенвальд, а также в воспоминаниях ее современников, как и в более поздней литературе, посвященной истории арфы, указывается то 1874, то 1875 год. На основании этого следует определить *время открытия класса арфы в Московской консерватории между концом 1874 года и самым началом 1875 года*, то есть именно на рубеже этих двух лет, указывающих временную единицу учебного года.

Некоторую ясность в определении датировки может внести и еще один историко-библиографический документ, найденный автором работы и впервые публикуемый.

Сам документ был составлен в сентябре 1881 года. Никакого заглавия или названия он не имеет. Текст свидетельствует о заключении «сия условия» между Идой Ивановной и консерваторией. По существу, это не что иное, как прототип современного трудового договора, заключаемого при приеме на работу. В нем, как и в современной практике, изложены права и обязанности подписантов документа, условия труда, оплаты и прочего. Ниже полностью приводится текст документа:

Ида Ивановна Эйхенвальд

Московская Консерватория Русского музыкального общества

1881 года Сентября 1-го дня мы, нижеподписавшиеся, жена Свободного Художника Ида Ивановна Эйхенвальд и Дирекция Московского Отделения Императорского русского Музыкального общества заключили между собой сие

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 33 (1). Л. 10.

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 23.

условие сроком на 3 года, то есть с 1 сентября 1881 г. по 1 сентября 1884 года в том, что:

1. Я, Эйхенвальд, обязуюсь заниматься в консерватории преподаванием уроков на арфе не менее трех часов в неделю,
2. Я, Эйхенвальд, обязуюсь участвовать в оркестре во всех собраниях и концертах, даваемых от Московского отделения Императорского Русского Музыкального общества, в которых требуется участие арфы,
3. Я, Эйхенвальд, обязана являться в консерваторию за десять минут до начала урока, если я опаздываю кроме сих 10 минут еще 15, то час урока считается пропущенным. Пропущенный час урока может быть согласно с Директором консерватории, заменен другим часом, в противном случае, вычитается с меня, Эйхенвальд, за каждый пропущенный час по расчету. В случае моей болезни или отлучки из города, я, Эйхенвальд, обязуюсь предоставить вместо себя с согласия Дирекции, другого артиста, не требуя за это особого вознаграждения,
4. Дирекция Московского Отделения платит мне за 3 часовых урока в неделю, даваемых в продолжение года трем учащимся, триста рублей сер. (300 р.с.) по ста руб. за каждого. Содержание это не прекращается в случае меньшего числа учащихся, за каждого ученика сверх 3-х Дирекция обязуется платить мне по ста пятидесяти руб. сер. (150 р.с.) за годовой час,
5. За участие в 10 концертах Музыкального Общества Дирекция обязуется платить мне двести р.с. (200 р.с.) в год; за каждый концерт, даваемый Обществом сверх десяти, полагается особая плата – по двадцати пяти (25 рублей серебром) за концерт.

Платеж означенных денег должен производиться ежемесячно в течение девяти учебных месяцев, так чтобы я, Эйхенвальд получила все годовое жалование до начала вакантного времени,

6. *Обязуюсь я, Эйхенвальд, во всем подчиняться правилам, составленным Дирекцией и утвержденным Августейшим Представителем Общества и от них не отступать,*
7. *За нарушение какой-либо стороною сего условия виновная сторона платит правой неустойки триста р. сер. (300 р.с.),*
8. *Условие сие с обеих сторон хранить в святом нарушении, подлинное иметь Дирекции, а мне, Эйхенвальд, получать засвидетельствованную Дирекцией с него копию⁶².*

Как видно из текста документа, в нем изложены определенные условия, которые заключались между заинтересованными сторонами процесса. В начале документа указывались стороны, вступавшие в заключение этих условий: фамилия, имя, отчество работника и полное название работодателя. В следующем абзаце следовала дата подписания, более детальная информация о подписантах и срок действия этого договора. Документ составлен первого сентября, вероятно, в самом начале учебного года. Форма датировки отлична от принятой в наши дни хронологической записи дат, где в начале проставляется число, месяц и год, а не наоборот. Следующая далее информация о подписывающих сторонах указывает на важные обстоятельства. Так, Ида Ивановна, нанимаемый работник, не фигурирует в документе как профессор, педагог или просто учитель. Здесь полностью отсутствует наименование должности, на которую принималась арфистка как работник, и в данном случае вообще фактически указан лишь ее социальный статус — «жена Свободного Художника». В лице же работодателя выступала не сама консерватория, а ее вышестоящий орган («учредитель» в современной лексике) — Дирекция Московского Отделения Императорского русского Музыкального общества. Таким образом, документ заключался не с учебным заведением, а с дирекцией РМО. Далее указан срок действия документа — три года. На основании этих сроков и датировки договора можно предположить, что это уже был как

⁶² РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 19.

минимум третий по счету договор между консерваторией и Идой Ивановной. В силу этого, началом ее работы следовало бы считать 1875 год. Однако ряд фактов все же не позволяет точно определить датировку. Причиной тому несовпадения сведений в разных документах, начало работы Иды Ивановны с середины учебного года, в силу чего, вероятно, стало невозможным заключение годового договора или же первый год работы и вовсе мог быть испытательным, по аналогии с трудовыми условиями тех лет в Большом театре.

При последующем анализе документа выявляются важные обстоятельства работы педагогов Московской консерватории в XIX столетии, в их числе соотношение работы педагога и форм ее оплаты, вопросы нагрузки и прочее. Необходимо совершить небольшой экскурс в документалистику.

Первые три пункта договора содержат информацию об обязанностях работника. Следующие два — об оплате работы, то есть об обязанностях работодателя. В последних трех говорится об ответственности сторон после подписания документа.

В самом начале Ида Ивановна выступает в качестве педагога, обязуясь проводить учебные занятия не менее трех часов в неделю. Интересно, что такой объем учебной нагрузки по дисциплине «специальный инструмент» на исполнительских факультетах консерватории действует и сегодня. Однако помимо педагогической работы (о чем говорится ниже во втором пункте) в ее обязанности также входила исполнительская работа в составе оркестра на всех концертах, проводимых Московским отделением Русского Музыкального общества (а вместе с тем и репетиции). Выходит, учебная нагрузка не являлась основной или единственно возможной. Педагог консерватории был обязан проводить и концертную работу, оплачиваемую отдельно. И вновь подобная схема соответствует современной системе расчета педагогической нагрузки в консерватории, когда специально отведенные часы полагаются на концертную деятельность педагога.

В третьем пункте содержатся интересные сведения о строгой дисциплине тех лет. Из текста документа видно: педагог обязан являться на занятия

заблаговременно, а небольшое опоздание считалось пропущенным занятием, но с возможностью замены. Больничные дни или отъезды оставались без содержания. В подобном случае педагог сам был обязан найти себе замену в лице «другого артиста» не педагога (!), и эти часы ему уже не шли в оплату.

В четвертом и пятом пунктах изложен расчет жалования за педагогическую и концертную работы, оплачиваемых отдельными статьями. Так, за одного ученика Ида Ивановна получала по сто рублей серебром в год. Минимальная ее нагрузка состояла из трех учеников (в случае уменьшения нагрузки оплата не сокращалась). Каждый последующий ученик обходился намного больше — в размере ста пятидесяти рублей в год. Сами занятия по классу специального инструмента проводились по три часа в неделю («три часовых урока»). В рамках же концертной работы И. Эйхенвальд была обязана отыграть в составе оркестра десять концертов в год, и за каждый она получала по двадцать рублей серебром. Все концерты сверх установленных десяти, так же, как и занятия с учениками, оплачивались в большем объеме, а именно по двадцать пять рублей за концерт.

В отличие от современной системы расчета оплаты труда в те времена расчет производился сразу на весь учебный год, однако сами выплаты были ежемесячными. Так, исходя даже из минимальной педагогической и концертной нагрузки, с учетом, что учебный год состоял из девяти месяцев (см. пункт пять), можно посчитать минимальное ежемесячное жалование Иды Ивановны, составлявшее в среднем пятьдесят пять рублей в месяц. В случае прибавления учеников или увеличения числа проводимых концертов, оплата возрастала и могла доходить до ста рублей в месяц. Становится очевидным, что «сие условие», согласно шестому пункту документа выполнялось строго, поскольку впечатляющая сумма штрафа, указанная в седьмом пункте, конечно, была внушительной.

Завершает документ формальная информация о его двухстороннем подписании и хранении. Как правило, подобное «соглашение оформлялось

сроком на три года и впоследствии, при желании обеих сторон, продлевалось»⁶³.

Именно на таких условиях, как, вероятно, и другие педагоги тех лет, Ида Эйхенвальд после десятилетней работы в качестве солистки оркестра начинала свою новую деятельность на педагогическом поприще.

Согласно § 37 «Устава консерваторий Императорского Русского музыкального общества»⁶⁴ от 1878 года весь педагогический состав консерватории подразделялся на две большие категории, состав которых определяли как российские, так и иностранные музыканты.

Первую категорию составляли лица, обладающие дипломом Императорских консерваторий, то есть, имеющие профессиональное музыкальное образование, полученное в нашей стране. Такие преподаватели именовались «ординарными». По истечении определенного количества лет они получали звание «ординарного старшего преподавателя», затем «ординарного профессора 1-й или 2-й степени», а по Высочайшему утверждению и звание «заслуженного профессора». Эта система практически полностью соответствует современной в присвоении ученых званий: преподаватель, старший преподаватель, доцент, профессор.

В те годы в российских консерваториях было задействовано большое количество специалистов из числа преподавательского состава, либо вовсе не имеющих никакого диплома, либо получивших диплом за рубежом. Такие педагоги входили во вторую категорию и получали название «сверхштатных». Последовательность званий для «сверхштатных» была абсолютной идентична той, что и для «ординарных». Однако в § 44 сказано: «Сверхштатные преподаватели и старшие преподаватели, по выдержании испытания на аттестат консерватории, и сверхштатные профессора, по выдержании испытания на диплом консерватории, переименовываются в ординарные

⁶³ Ломтев Д. Немцы в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. 208 с. С. 133.

⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 4.

преподаватели, старшие преподаватели и профессора»⁶⁵. Таким образом, права всех без исключения были уравнианы.

Естественно, что Ида Ивановна, начиная работу в качестве педагога, не имела ни диплома консерватории, ни диплома какого-либо другого учебного заведения, и входила в число «сверхштатных» преподавателей. Подтверждала ли она свое профессиональное мастерство аттестатом преподавателя или дипломом профессора на протяжении долгих лет работы в консерватории — неизвестно. Но известно, что решением Художественного Совета Московской консерватории от 6 марта 1879 года она была удостоена II степени. К сожалению, в Протоколе заседания не указано ни предшествующее звание арфистки, ни категория (ординарный или сверхштатный), к которой присваивалась эта вторая степень. Однако в вопросе присваиваемого звания сомнений нет — Эйхенвальд получала звание профессора второй степени, так как степени имели только профессора.

В архивной документации содержатся сведения и о студентах класса арфы профессора И. Эйхенвальд. Первой ученицей стала некая Елизавета Дмитриева. В фонде Московской консерватории Российского государственного архива литературы и искусства сохранился ряд документов о ее обучении. Так, например, известно, что 15 марта 1877 года состоялся показательный концерт студентов консерватории, на котором впервые приняла участие студентка арфового класса, в ее исполнении прозвучал Этюд Р. Боксы; в протоколе от 5 октября 1878 года Е. Дмитриева была допущена к выпускному экзамену⁶⁶; от 14 мая 1879 года ее экзаменационный лист с оценкой 4X⁶⁷ (что, вероятно, означает «хорошо с плюсом»); от 14 апреля 1880 года о сдаче ее выпускного экзамена⁶⁸; а от 20 мая 1880 года решение Совета о присвоении Е. Дмитриевой диплома консерватории⁶⁹.

⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 5.

⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 5.

⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 23.

⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 21.

⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 31.

Среди последующих учеников Иды Ивановны такие арфисты, как Н. Анисимова, К. Кржижановская-Бакланова, В. Лукин, М. Половцева (Литвинова), Н. Соколовская, М. Тарасова и другие⁷⁰. Ученики Эйхенвальд успешно играли почти во всех оркестрах московских театров, преподавали в Музыкальном училище при консерватории, в Центральной музыкальной школе, в районных музыкальных школах, а также некоторые из них стали основателями класса арфы в других учебных заведениях. У Эйхенвальд училась и одна из ее дочерей, Надежда (или Недда, как ее называли близкие). По окончании консерватории она некоторое время проработала в оркестре Большого театра. Успехов как исполнительница на арфе Надежда не имела, в связи с чем переквалифицировалась в певицу. «Арфистка она была слабая... вскоре Недда сменила специальность, стала певицей и поступила в Московскую частную оперу С. Мамонтова. Там она имела успех в роли царевны Волховы в «Садко» Римского-Корсакова»⁷¹. По разным источникам у Иды Ивановны было то ли пятеро, то ли шестеро детей. Некоторые из них

⁷⁰ В фонде Московской консерватории РГАЛИ (Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 159.) сохранился документ об условиях поступления и обучения в консерватории:

Условия для приема и правила поступления в Московскую Консерваторию

- 1) В консерваторию принимаются учащиеся обоего пола, всех сословий, не моложе 10 лет и не старше 30 лет;
- 2) Начало учебного года с 1 сентября. Желающие поступить в Консерваторию, подают Директору оной в том прошение с положением документов (метрическое свидетельство, вид на жительство для взрослых обоего пола лиц, свидетельство об окончании курса в среднем учебном заведении (для освобождения от посещения научных классов Консерватории) и для взрослых лиц мужского пола — свидетельство относительно воинской повинности;
- 3) Деньги за право участия вносятся в кассу Консерватории при вступлении в число учащихся за полугодие вперед;
- 4) Все учащиеся принимаются только приходящими;
- 5) Кроме учеников в Консерватории допускаются вольнослушание;
- 6) Учащиеся платят в кассу Консерватории ежегодно 250 р. в два срока, по 125 р. к 1 сентября и 7 января.
- 7) Вольнослушание платят 300 р. в год за изучение специального предмета за обязательные предметы вносится особая плата. Вольнослушание не обязываются никаким экзаменом.
- 8) Внесенные деньги, в которых выдана учащемуся или вольнослушанию квитанция, ни в каком случае не возвращаются, даже если бы учащиеся совсем не начинали посещение классов по домашним обстоятельствам или по распоряжению начальства Консерватории.
- 9) Перед поступлением в Консерваторию, учащиеся подвергаются экзамену и поступают в соответствующие их познаниям классы на основании программы, установленным по всем специальностям и обязательным предметам. Плата за вступительный экзамен взимается в размере 5 рублей.
- 10) Учащиеся в продолжение 1 года имеют право перехода от одного преподавателя специального предмета к другому в такой же параллельный класс. Оставшиеся более года у одного избранного преподавателя, лишается права такого перехода.
- 11) Переход из одного в другой параллельный класс допускается только однажды.
- 12) Окончившим полный курс по специальности и всем обязательным и научным предметам выдается диплом на звание свободного художника.

⁷¹ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 45.

стали музыкантами, а старший сын Александр известным ученым, физиком. Кто-то из них уехал из России еще в первые десятилетия XX века.

В период 1870-х — 1880-х годов сольная концертная деятельность Иды Эйхенвальд не переставала обращать на себя внимание прессы так же, как это было и в период ее юности. Имя арфистки регулярно появлялось не только в отечественной печати. С определенной периодичностью в Германии публиковались газетные заметки и статьи, посвященные прославленной арфистке. Чаще всего — это восторженные отзывы и впечатления от блестящей и виртуозной игры. Так, например, немецкая газета «*Signale*» в одном из номеров от 1881 года пишет следующее: «Уже давно она [Эйхенвальд] снискала славу отличной арфистки, которая без усилий и с редкостной уверенностью преодолевает исключительные трудности, и в своем исполнении сочетает большие музыкальные познания с тонким вкусом. К сожалению, против этих блестящих свойств выступает лишь одно обстоятельство: общая жалкая ограниченность арфовой литературы. [...] Пэриш-Алварс и снова Пэриш-Альварс вместе с неизбежным «Танцем сильфов» Годафруа — их сегодня приходится слушать волей-неволей в тихом унынии, за неимением чего-то лучшего. Сочинения такого рода могут хоть до какой-то степени быть потребляемы лишь в самом блестящем исполнении, что и произошло в этот вечер, когда публика покидала зал в настроении энтузиазма»⁷².

Московские и петербургские газеты регулярно освещали концерты госпожи Папендик-Эйхенвальд (под таким именем чаще всего арфистка именовалась в печати), проходившие главным образом в Большом театре, и всегда эти публикации переполнялись восторженными отзывами. Чаще всего в прессе такие концерты представлялись читателям как сольные концерты Иды Ивановны, однако назвать их сольными в современном понимании нельзя. В них почти всегда принимали участие и другие музыканты. В свою очередь это не подразумевало исполнение ансамблей с участием арфы, но, безусловно, и не исключало совместной игры. Принимать участие в концертах могли как

⁷² *Signale*. 1881. № 34. S. 537.

пианисты, вокалисты, скрипачи, так и целый оркестр. По сути, это был род сборных, составных концертов из нескольких исполнителей, но не сольных. Хотя в прессе подобные мероприятия имели другой акцент. На страницах газет можно было прочесть заметки следующего содержания: «Г-жа Эйхенвальд будет иметь честь дать большой вокальный и инструментальный концерт»⁷³; или такого характера: «Концертный сезон открыла г-жа Ида Папендик, талантливая арфистка оркестра Большого театра, и профессор нашей консерватории, г. Папендик всегда умеет очень удачно составить свои концерты, и зал Большого театра бывает постоянно полон»⁷⁴. Но почти никогда эти концерты не ограничивались лишь музыкой для арфы.

Вместе с Эйхенвальд на сцене выступали как профессора консерватории, артисты театра, так и приезжие гастролеры. В газетных анонсах упоминались, например, имена скрипачей А. Бродского и Ф. Лауба, сопрано Л. Люценко, пианистов П. Пабста и П. Шостаковского, меццо-сопрано А. Святловской, баритона П. Хохлова, виолончелиста В. Фитценхагена и многих других. Сам Николай Рубинштейн принимал в них участие, играя или сольно на фортепиано или дирижируя оркестром. Среди концертных объявлений встречается имя иностранного пианиста Густава Папендик, родного брата Иды Ивановны, приехавшего в Россию навестить сестру и ее семью⁷⁵. Арфистка также могла привлекать и своих учеников для участия в подобных концертах. 22 марта 1880 года в концертную программу была включена Фантазия К. Обертюра, которую исполнила первая ученица и выпускница класса Е. Дмитриева.

Отдельно стоит сказать об участии в концертах выдающегося русского (московского) скрипача Василия Безекирского (1835–1919). Василий Васильевич выступал в таких концертах не только как солист, но и как композитор. «Современные известия» от 2 марта 1877 года писали, что «г. Безекирский явился еще и как композитор, сыграв свою «оригинальную

⁷³ *Русские ведомости*. 22 марта 1872. № 64.

⁷⁴ *Санкт-Петербургские ведомости*. 29 марта 1878. № 75.

⁷⁵ *Московские ведомости*. 7 марта 1870. № 50.

фантазию»⁷⁶. Могли звучать дуэты арфы и скрипки. «Larghetto» Шпора исполнили г. Безекирский и г-жа Эйхенвальд. Классическое сочинение это очень серьезно, но это не мешает ему быть довольно мелодичным»⁷⁷. Иногда подобные концерты были инициированы обоими музыкантами, и в газетах значилось «Концерт г-жи Папендик-Эйхенвальд и г. Безекирского», но опять-таки эти концерты по сути были составными. Но почему же арфистка не давала собственных сольных концертов? Ведь жанр сольного концерта исполнителя-виртуоза был весьма популярен в романтическую эпоху.

В ведущих изданиях отзывы журналистов об игре Иды Ивановны более, чем положительные — это всегда восторг, изумление и восхищение высокой степенью исполнительского мастерства и таланта. Более того, по достоинству оценивались ее способности организовать концерт и продуманно выстроить программу. Отрицательные отзывы или замечания в адрес Эйхенвальд практически отсутствуют. Заметки московских газет о концертах арфистки были примерно такого содержания: «Концерт г-жи Папендик-Эйхенвальд... привлек массу публики. Театр был почти полон. Концертантку принимали прекрасно»⁷⁸; «Концертантка была дружественно встречена публикой; при появлении ее на эстраде, ей поднесена была большая корзина с цветами»⁷⁹; «Что же касается самой г-жи Эйхенвальд, то едва ли нужно говорить с каким искусством и одушевлением исполнила она ряд весьма красивых вещей для арфы... Неотразимое впечатление производят эти мягкие, чарующие своей задушевностью звуки»⁸⁰; «...Искусство этой талантливой арфистки всем известно. Кто не слышал этих нежных, мелодичных звуков, чарующих слушателя своей задушевностью... Публика встретила и проводила концертантку самыми радушными аплодисментами»⁸¹. Порой ее сравнивали с лучшими арфистами Европы тех лет. В одном из концертов при исполнении

⁷⁶ *Современные известия*. 2 марта 1877. № 59.

⁷⁷ *Театральная газета*. 1 марта 1877. № 45.

⁷⁸ *Русский курьер*. 17 марта 1880.

⁷⁹ *Современные известия*. 25 марта 1880. № 83.

⁸⁰ *Московские ведомости*. 10 марта 1878. № 64.

⁸¹ *Современные известия*. 1877, 2 марта. № 59.

Фантазии Э. Пэриш-Алварса автор газетной статьи сравнивал игру Иды Эйхенвальд с игрой самого композитора: «...Исполнительница выказала много вкуса, силы и замечательную развитую технику... Мне удалось слышать в Вене, исполнение этой фантазии самим сочинителем, лучшим арфистом в мире, и это, с тем большим основанием, дает мне право похвалить г-жу Эйхенвальд»⁸².

В приводимых выше фрагментах из газетных анонсов тех лет помимо отзывов и перечисления участников концерта часто публиковалась и его программа. Согласно цитируемой выше немецкой статье от 1881 года исполняемый репертуар Иды Ивановны имел «жалкую ограниченность». И действительно концертный репертуар для арфы во второй половине столетия не отличался разнообразием и никак не предполагал богатый выбор для исполнителя. Существовавшее огромное количество этюдов и упражнений, значительно пополнивших педагогический репертуар, конечно, не могло компенсировать отсутствие репертуара концертного. Число композиторов сводилось к трем — четырем именам, как и указано в немецкой газете. Безусловно, чаще всего и в большем, чем другие, объеме, в афишах появлялось имя Э. Периш-Алварса. Из его музыки Эйхенвальд исполняла Фантазию, Романс, пьесы «Париж», «Летний сон», Марш, Фантазию для арфы на темы из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Затем репертуар пополнялся обработками К. Обертюра и пьесой «Танец сильфов» Ф. Годафруа. На одном из концертов звучала даже музыка Рихарда Вагнера. Арфистка исполнила «Песнь любви» из его оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры», но кто явился автором переложения оркестровой музыки для арфы соло — неизвестно. Возможно, это осуществила сама Эйхенвальд.

Помимо зарубежных композиторов Ида Ивановна исполняла и музыку русских авторов. Так, например, в ее репертуар входила русская народная песня «Лучинушка», в обработке Николая Дебитте (1811–1844). Присутствие этой обработки в программах концертов говорит о том, что Эйхенвальд могла

⁸² *Театральная газета*. 1877, 1 марта. № 45.

проявлять интерес к русской арфовой культуре, бытовавшей до открытия консерватории, то есть до зарождения профессиональной среды, и возможно это был не единственный случай исполнения русской музыки.

Указанные произведения составляли основу концертного репертуара арфы в 1870-х — 1880-х годах. И здесь, конечно, можно полностью согласиться с авторами статьи из немецкой газеты «Signale», которые заявляли об ограниченности репертуара. Именно в этом и коренится основная причина отсутствия сольных арфовых концертов. Никаких сомнений нет, что для Эйхенвальд, как для блестящей арфистки и виртуоза при организации сольного концерта, не возникало проблемы технического или физического характера. Скорее всего, арфистка не могла набрать нужного количества сочинений для сольного вечера. К тому же была вынуждена отслеживать нечастое повторение исполняемой музыки на эстраде. Поэтому несмотря на то, что эти концерты анонсировались и представлялись публике как концерты одного исполнителя, они всегда были сборными.

Об игре Иды Ивановны писали не только газеты. Ее современники и другие ведущие представители русской музыкальной культуры XIX — начала XX веков оставили свои воспоминания. С. Танеев⁸³, восхищаясь высоким исполнительским мастерством арфистки писал: «Ее превосходная техника, в соединении с исключительно красивым полным тоном и изящной фразировкой, производят на слушателей чарующее впечатление»⁸⁴. Позднее, когда молодая Ксения Эрдели вошла в состав оркестра Большого театра (1899), где некоторое время проработала вместе с Эйхенвальд, оставила следующее воспоминание: «Сидя в оркестре рядом с Идой Ивановной, я восхищалась ее мастерством исполнения. В антрактах она мне наигрывала на превосходной эраровской арфе отрывки из своего репертуара, главным образом фантазии Пэриш-Алварса..., обнаруживая блестящую бисерную технику и большой артистизм»⁸⁵. Подобные

⁸³ Известно, что Сергей Иванович лично работал с И. Эйхенвальд при редактировании партии арфы в своих симфонических произведениях.

⁸⁴ *Поломаренко И.* Арфа в прошлом и настоящем. М. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 311 с. С. 95.

⁸⁵ *Эрдели К.* Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 45.

цитаты никак не позволяют согласиться с высказываниями Ц. Кюи, процитированными в начале первой главы.

Сольную исполнительскую работу арфистка завершила в середине 1890-х годов в возрасте пятидесяти с небольшим. Осенью 1895 года она отпраздновала сорокалетие своей концертной деятельности, а на следующий год уже провела прощальный концерт, завершив сольную карьеру. В вышеупомянутом письме к Н. Кашкину от 1896 года она писала: «Будьте любезны, не откажите мне написать в вашей газете маленькую статью по поводу моего прощального концерта, который будет дан 15 октября, в зале Благородного Собрания... По просьбе многих я решила дать концерт, где в последний раз я выступлю как солистка...»⁸⁶. На этом же концерте впервые на публике она представила свою дочь и ученицу Надежду. Спустя десять лет в 1906 году, в возрасте шестидесяти четырех лет, Ида Ивановна оставила и Большой театр, и пост профессора консерватории, на котором проработала тридцать два года. Скончалась арфистка в 1917 году. В тот же год не стало и супруга Александра. Чета Эйхенвальд захоронена в городе Одинцово Московской области.

2.3. Программа класса арфы Московской консерватории

К созданию учебно-методических трудов первые педагоги-арфисты Цабель и Эйхенвальд пришли в разное время. Заметно видны отличия в их подходе к написанию, масштабе и форме. Несмотря на более длительный опыт обучения игре на арфе в Санкт-Петербурге, первой в создании методической литературы для инструмента выступила Москва. Спустя годы активной педагогической деятельности в консерватории Ида Ивановна создает «Программу для класса арфы», которая исторически стала первой подобной учебно-методической разработкой на русском языке в сфере арфовой педагогики. Очевидно, что у большинства педагогов возникает необходимость фиксации накопленного методического опыта для будущих поколений именно по прошествии многих лет. Появление программы могло быть вызвано этой

⁸⁶ Архив Российского национального музея музыки, Ф. 35, № 241.

причиной. Однако созданию программы в большей степени могла способствовать и деятельность Художественного совета консерватории, который обязывал всех педагогов инструментальных классов создавать свои авторские учебные программы. Многие из них зачастую записывались на иностранных языках, в первую очередь на немецком, так как часть профессоров не владела русским. «Со временем методические разработки предоставлялись в обязательном русском варианте (не освоившие язык просто визировали перевод, выполненный на основе их немецкого текста)»⁸⁷. В своем большинстве профессора консерватории с огромным нежеланием относились к такому роду деятельности, предпочитая письменному жанру практические занятия со студентами. Но причина подобного нежелания могла корениться и в другом. По мнению Д. Ломтева «...они [немецкие педагоги] не особо афишировали свои ценные методические находки, опасаясь их широкого распространения среди коллег»⁸⁸. Приехавшему в Россию иностранцу необходимо было обладать определенными профессиональными качествами, чтобы выдержать конкуренцию и остаться востребованным.

Программа Иды Эйхенвальд обособленно никогда не публиковалась, а лишь упоминалась в отдельных изданиях. Датировать документ непросто, поскольку он не несет в себе информацию о времени создания. Но в архивных фондах в подшивке учебных программ инструментальных классов, где хранится анализируемый документ, программа Эйхенвальд находится рядом с другим документом, имеющим датировку от 22 августа 1891 года. Возможно, подшивка этих документов составлялась в хронологическом порядке из чего можно определить примерную дату создания программы для класса арфы началом 1890-х годов. Ниже полностью приводится текст программы с сохранением оригинальной орфографии:

⁸⁷ Ломтев Д. Немецкие музыканты в России. М.: Прест, 1999. 208 с. С. 142.

⁸⁸ Там же. С. 142.

Программа⁸⁹

для класса арфы Московской Консерватории

I подготовительный классъ

Ознакомленіе съ инструментомъ, приемы игры, постановка руки, подготовка для гаммъ.

II классъ

Гаммы, аккорды, арпеджіи по школе — Obertür (Вся школа). Этюды Bochsa I^a тетрадь.

III классъ

Гаммы, арпеджіи, ритмическія гаммы. II^a тетрадь этюды — Bochsa. Маленькія пьесы — Paragallo — Alvars.

IV классъ

Ритмическія гаммы, арпеджіи двойныя. III^a тетрадь этюды Bochsa. Пьесы: Фантазія на мотивы оп. Норма — Alvars. Оркестровыя упражненія.

V классъ

Выраженія звука, гаммы и арпеджіи во всехъ тонахъ, оркестровыя упражненія. Этюды Bovio I^a тетрадь. Пьесы Hasselmans.

VI классъ

Оркестровыя упражненія. Этюды Bovio II^a тетрадь. Концертъ для арфы — Ch. Obertür. Hasselmans.

⁸⁹ Копия оригинала документа помещена в приложении.

VII классъ

Изученіе всехъ значительныхъ оркестровыхъ партій, какъ оперныхъ, такъ и симфоническихъ. Упражненія въ транспорте. Фантазія Saint-Saëns.

*Ида Ивановна Папендикъ-Эйхенвальд,
Проф. арфы Моск. Консерваторіи⁹⁰*

Весь текст программы изложен на одной стороне листа, написан от руки, полностью на русском языке, за исключением указанных названий произведений или имен композиторов. Однако запись документа произведена двумя разными почерками. Основной текст программы зафиксирован хорошо разборчивым, мелким, нежирным, уверенным и беглым почерком, но подпись автора в конце программы (последние две строчки) произведена более крупным по размеру шрифтом, с большим жирным надавливанием, более размашистым и менее разборчивым почерком. Это позволяет выдвинуть гипотезу, что, скорее всего, текст программы был записан кем-то под диктовку Эйхенвальд. Внизу страницы арфистка лишь подписала этот текст. Возможно, Ида Ивановна не владела русским языком в должной мере, чтобы составлять подобные письменные документы. Об этом свидетельствуют и другие архивные материалы, как, например, всевозможные прошения арфистки, на которых она только подтверждала своей подписью ознакомление с текстом письма, составленным кем-то другим. Иногда даже помимо подписи содержалось показательное резюме «*Читала. Эйхенвальд*». Точно так же она поступила и в случае записи ее учебной программы.

Структура, форма и содержание арфовой программы полностью соответствуют тем утвердившимся нормам, которыми пользовались все коллеги Иды Ивановны при создании подобных программ. Одной из характерных черт стала некоторая лаконичность изложения. «Такого рода программы, скорее напоминающие памятки в личной записной книжке,

⁹⁰ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 62.

содержат не целостную картину учебного процесса, а обрисовывают лишь ее общие контуры»⁹¹.

Программа Эйхенвальд была рассчитана на семилетний курс освоения инструмента. Первоначально обучение на арфе проходило в течение девяти лет, но по решению Художественного совета консерватории от 31 августа 1883 года⁹² сокращено до семи, что и нашло отражение в анализируемом документе.

Каждый год обучения Ида Ивановна именуется «классом», хотя в имеющихся программах других немецких педагогов год обучения назывался «курсом» или «годом», что более характерно для академического образования. Однако арфистка сочла нужным употребить название «класс»⁹³.

Из содержания первого класса следует, что консерваторский курс обучения был ориентирован на людей, не имеющих начального музыкального образования. Так, первый класс, он же подготовительный, сводился к освоению первичных основ игры на инструменте. Студент начинал изучение первичных азов: строение инструмента, посадка, постановка рук, различные приемы игры, и только готовился к последующей игре гамм. Освоение самостоятельных пьес, судя по содержанию, в первый год обучения не предполагалось (хотя в наши дни уже в первом классе ДМШ ученики исполняют на академическом концерте сольную программу).

Программа следующих классов (со второго по седьмой) имеет четкую структуру, состоящую из двух звеньев: технический и художественный разделы программы, что соответствует ее частям. Первая часть каждого класса состоит из упражнений, направленных на развитие технических трудностей (гаммы, арпеджио, аккорды), а с четвертого класса к ним добавляются еще и оркестровые упражнения, под которыми, вероятно, педагогом подразумевалось изучение арфовых партий из оркестровой музыки, поскольку уже в седьмом классе на это есть прямое указание. Вторая же часть состоит из этюдов и

⁹¹ Ломтев Д. Немецкие музыканты в России. М.: Прест, 1999. 208 с. С. 142.

⁹² РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 73. В этом же документе говорится и о сокращении до семи лет курса обучения на контрабасе.

⁹³ Ломтев Д. Немецкие музыканты в России. М.: Прест, 1999. 208 с. С. 185–191.

освоения концертного репертуара. Каждый из этих разделов дополняется сочинениями или переложениями композиторов-арфистов.

Во втором классе из технического раздела учащийся осваивал игру гамм, аккордов и арпеджио, которые рекомендовались для изучения по школе арфиста Шарля Обертюра (1819–1895). Пометка «вся школа» означала для студентов практически полное освоение всего материала, помещенного в издании немецкого арфиста. Скорее всего, в свое время Эйхенвальд и сама обучалась по этой школе и сочла вполне уместным обучать по ней же и своих учеников. В таком подходе прослеживается некая преемственность и дань традиции. Второй блок программы этого класса в большей степени можно отнести к работе над развитием техники, как и первый, поскольку из репертуара представлена лишь Первая тетрадь этюдов французского композитора Робера Бокса (1789–1856)⁹⁴.

В третьем классе технические упражнения усложняются вводом ритмического рисунка при исполнении гамм. Подспорьем в развитии техники продолжают оставаться этюды Р. Боксы. А вот в репертуарном разделе появлялись небольшие и несложные по уровню пьесы, именуемые «маленькими». Одна из таковых даже указана в программе третьего класса — пьеса «Il pappagallo» (итал. «Попугай») английского композитора Элиаса Пэриш-Алварса.

Игра гамм и арпеджио продолжалась и в четвертом классе. Наличие ритмического рисунка вносило некое техническое усложнение. Исполнение арпеджио становилось двойным, то есть также более сложным. В этом классе завершалась игра этюдов Р. Боксы. Вводился весьма продвинутой концертный репертуар, а именно — Фантазия Э. Пэриш-Алварса на темы из оперы В. Беллини «Норма». В качестве расширения технического раздела программы выступает новая для студента работа над оркестровыми упражнениями. Таким образом, на четвертом году обучения Ида Ивановна начинала знакомить своих

⁹⁴ Почти все изданные в разное время этюды Р. Боксы были сгруппированы в семь тетрадей. Так, в первую вошли первые 25 этюдов из цикла «50 прогрессивных этюдов». Среди арфистов XIX века чаще упоминаются именно как тетради этюдов Р. Боксы, а не как называл свои публикации сам автор.

учеников с оркестровым репертуаром, что сегодня является отдельной дисциплиной в рамках консерваторского учебного плана оркестровых струнных инструментов — «Изучение оркестровых трудностей».

В программе пятого класса появляется новое словосочетание — «выражения звука». Сейчас остается лишь догадываться, что оно подразумевает. Если в этом видеть начало работы над звуковыражением, интонацией и фразировкой, то это, вероятно, указывает на то, что Эйхенвальд, как профессор консерватории, лишь спустя четыре года, пройдя весьма длительный и планомерный период наработки технической базы, начинала обучать студентов построению фразы и выразительности. К примеру, в современной педагогике такой разрыв от постановки рук до освоения «выражения звука» кажется немислимым. Но, с другой стороны, для арфистки, воспитанницы Берлинской школы, мог быть характерным уклон именно в сторону развития технического потенциала.

В этом же классе игра гамм и арпеджио проводится уже во всех тонах (то есть в тональностях), но в каких именно — из программы не ясно. Хотя известно, что бемольные тональности на арфе предполагают более слабое натяжение струн, чем тональности без знаков или диезные. Соответственно, это требует от пальцев разной силы при звукоизвлечении. В связи с чем в современной педагогике игру гамм во всех тональностях начинают как можно раньше, «чтобы пальцы не привыкали к одной позиции»⁹⁵.

Начатые годом ранее оркестровые упражнения продолжают изучаться, вероятно, с определенным усложнением. А в репертуарном разделе Этюды Р. Бокса заменяются на Первую тетрадь этюдов итальянского композитора Анджело Бовио (1824–1909), как на более технически сложные, и появляются пьесы французского арфиста Альфонса Ассельманса⁹⁶ (1845–1912).

Программа предпоследнего шестого класса уже исключает работу над гаммами и арпеджио. В техническом блоке концентрируются только

⁹⁵ Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 281 с. С. 194.

⁹⁶ В русскоязычных источниках написание этой фамилии имеет разные формы. В настоящей работе при написании фамилии используются традиционные правила чтения.

оркестровые упражнения и здесь они выносятся на первое место. Исполнение этюдов А. Бовио расширяется за счет включения Второй тетради, а репертуарный блок — за счет включения новых произведений. Так, Ида Эйхенвальд предлагает своим студентам вновь обратиться к музыке Шарля Обертюра, чьи этюды они изучали в ранних классах. Теперь творчество композитора представлено Концертом для арфы⁹⁷. Следующее за этим упоминание фамилии А. Ассельманса скорее всего говорит о продолжении изучения его многочисленных пьес для арфы.

Наконец в последнем, седьмом классе обучения освоение оркестровой музыки дается уже не в виде упражнений, а в форме полноценных оркестровых партий, как из оперной, так и симфонической музыки. Пометка «значительных», по-видимому, указывает на известные тогда арфовые соло в оркестре. Технический блок усложняется игрой упражнений в транспозиции. А в качестве примерного «выпускного произведения» значится Фантазия К. Сен-Санса (Фантазия a-moll для арфы соло, ор. 95).

Именно по такому «микрokonспекту»⁹⁸ можно понять, как проходило обучение игре на арфе в Московской консерватории в первые десятилетия существования класса. Ниже программа Иды Эйхенвальд изложена в виде таблицы с разделением на характерные для нее блоки:

⁹⁷ Вероятно, здесь имеется в виду Концертino g-moll для арфы с оркестром, ор. 175, созданный Шарлем Обертюром около 1863 года.

⁹⁸ Ломтев Д. Немецкие музыканты в России. М.: Прест, 1999. 208 с. С. 142.

<i>Класс</i>	<i>Технический раздел</i>	<i>Художественный раздел</i>
I	Ознакомление с инструментом, приемы игры, постановка руки, подготовка для гамм.	
II	Гаммы, аккорды, арпеджио по школе Обертюра;	Р. Бокса Первая тетрадь этюдов.
III	Гаммы, арпеджио, ритмические гаммы.	Р. Бокса Вторая тетрадь этюдов; Э. Пэриш-Алварс «Попугай» (другие небольшие пьесы).
IV	Ритмические гаммы, двойные арпеджио. Оркестровые упражнения.	Р. Бокса Третья тетрадь этюдов; Э. Прэиш-Алварс «Фантазия на темы и оперы В. Беллини «Норма».
V	Выражение звука, гаммы и арпеджио во всех тональностях, оркестровые упражнения.	А. Бовио Первая тетрадь этюдов; Пьесы А. Ассельманса.
VI	Оркестровые упражнения.	А. Бовио Вторая тетрадь этюдов; К. Обертюр Концерт для арфы; А. Ассельманс [пьесы]
VII	Оркестровые партии в оперной и симфонической музыке. Упражнения в транспозиции.	К. Сен-Санс Фантазия a-moll для арфы соло, ор. 95

Помимо очевидной лаконичности, свойственной стилю учебных программ иностранных педагогов инструментальных классов консерватории, существовал и еще один показательный критерий, нашедший отражение и в программе Эйхенвальд. Двухсоставная структура каждого года обучения, где первая часть ориентирована на развитие технических навыков (гаммы, арпеджио, упражнения), а вторая — на освоение художественных принципов звуковедения на примере концертных пьес, была характерной для консерваторских профессоров при создании метод, пособий, программ и школ для других инструментов. Однако в программе арфового класса имеются некоторые принципиальные отличия от других.

Одно из них — отсутствие ансамблевой игры, или «совместной игры», как ее называли в те времена. Такая форма работы, — прототип современной дисциплины «Камерный ансамбль», присутствующей почти во всех программах инструментальных классов, — опущена в силу вероятного отсутствия камерных сочинений, где арфа выступает как участник ансамбля. Но, не изучая такого вида игры, а тем более, не имея такого курса, как отдельную дисциплину специального цикла, студенты класса арфы были единственными в консерватории, кто занимался освоением оркестровых трудностей в классе специального инструмента.

Вводя в курс обучения оркестровые упражнения, начиная уже с четвертого года, в последующий период Эйхенвальд постепенно делает все больший акцент на их освоении. Как видно из текста, впервые она помещает этот блок в самом конце программы четвертого класса, после раздела художественных произведений несмотря на то, что как упражнения, они ближе к техническому разделу. В пятом классе местоположение этих упражнений смещается и они входят в технический раздел. В плане шестого класса они уже вынесены на первое место, а в последний год оркестровые «упражнения» и вовсе заменяются на «партии», да еще и с пометкой «значительные». В этом отчетливо прослеживается очевидная закономерность — планомерное и последовательное освоение оркестровой музыки: от простейших трудностей до

полноценных оркестровых партий. Такой факт может свидетельствовать о том, что обучающиеся в консерватории арфисты были профессионально ориентированы, в том числе и на подготовку в качестве оркестровых музыкантов. Освоение оркестровых трудностей в содержании учебных программ для других инструментальных классов отражения не нашло. В них более представлен сольный концертный репертуар и камерная, чаще всего, ансамблевая музыка (квартетная).

Свойственное программе класса арфы соединение основ концертного исполнительства с изучением оркестровых партий указывает на характерную универсальность в подготовке профессиональных арфистов. Конечным результатом обучения в консерватории становилось воспитание как солиста, так и оркестранта. Современного понятия «квалификации» в те времена не существовало. В консерваторском дипломе указывалось лишь звание «свободного художника, со всеми присвоенными сему званию правами и преимуществами». Безусловно, воспроизвести точную квалификационную направленность невозможно, но по содержанию анализируемой программы можно убедиться в более широких рамках учебного процесса класса арфы, в сравнении с другими. Причиной тому может служить профессиональная карьера самого автора программы. Ида Ивановна, будучи подростком, начала свою блистательную карьеру как сольный исполнитель, объехав почти всю Германию. К двадцати годам она вошла в состав одного из ведущих оркестров страны, не прекращая при этом сольные выступления. Можно предположить, что содержание первой программы класса арфы Московской консерватории несет в себе прямое отражение деятельности ее создателя.

2.4. Альберт Цабель и его «Школа игры на арфе»

Особая краткость и лаконичность, свойственная соотечественникам Альберта Цабеля, оказались не характерными для его учебно-методической работы. Однако Цабель последовал другой распространенной тенденции того времени и избрал для своей публикации родной немецкий, а также

французский и английский языки одновременно несмотря на то, что у него уже был опыт в издании литературных трудов на русском языке⁹⁹. Цабель стал автором целой «Школы игры на арфе», изданной в 1900 году в Лейпциге в издательстве Юлиуса Генриха Циммерманна. Публикация осуществлена сразу на трех иностранных языках, о чем и свидетельствует информация титульного листа. Ниже изложены сведения с обложки этого издания в переводе с немецкого. Варианты названия самой работы намеренно воспроизведены в оригинальной версии:

*«Посвящается моему другу А. Ассельмансу,
профессору Парижской консерватории.*

Harfen-Schule

Méthode pour la harpe.

Method for the harp.

Альберта Цабеля

*Профессора императорской консерватории Санкт-Петербурга и
солиста Его Российского Императорского Величества.*

Издательство

Юл. Ген. Циммерманна.

Лейпциг. Санкт-Петербург. Москва. Лондон.

В этой школе отдельно опубликовано тем же издателем:

Альберт Цабель, Три концертных этюда для арфы № 1, 2, 3»

⁹⁹ В начале главы уже упоминалась работа Цабеля «Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре», изданная в Лейпциге в 1899 году. Данная работа публиковалась в переводе К. К. Неймана с немецкого на русский язык. Из чего можно сделать вывод, что Цабель свои труды на русском не писал, но пользовался услугами переводчика. Вероятно, публикацию арфовой школы на иностранных языках можно объяснить вышеизложенной общей тенденцией зарубежных педагогов в России.

Вместе с этим текстом на титульном листе помещен портрет Альберта Цабеля за инструментом. Для того времени титульный лист характерен по своему визуальному наполнению. Указаны посвящения, название (с применением декоративного шрифта), дана информация об авторе и издателе. Так, сверху автор пишет о посвящении работы своему другу, широко известному тогда французскому педагогу, исполнителю и композитору Альфонсу Ассельмансу. Далее на трех языках следует название работы, имеющее отличия в написании. На немецком языке значится *Harfen-Schule*, что традиционно переводится на русский как «Школа игры», в данном случае на арфе. Французское же и английское названия могут получить иные значения при переводе, например, как «Метод для арфы» или «Метода для арфы». Но, поскольку автор был выходцем из Германии и первым указан немецкий язык, то в настоящей работе за основу принято немецкое название, а именно **«Школа игры на арфе»**. Ниже названия работы указаны имя и фамилия автора, краткая информация о его статусе и сфере деятельности. Внизу страницы даны сведения об издателе. И в завершении сказано о дополнительно опубликованных «Трех концертных этюдах» А. Цабеля, которые размещены в конце школы. Вероятно, наличие этой ремарки на титульном листе вызвано проблемой авторских прав на издание публикуемого материала. Этим и оканчивается титульный лист.

На второй странице помещено предисловие к работе, то есть вслед за титулом сразу следует основной текст. Вначале работы Цабель не дает читателю какого-либо оглавления или содержания, которого, кстати, не будет и в конце. Тем не менее, при отсутствии оглавления, автор все же структурирует текст публикации, разделяя внутри на главы, группы и другие более мелкие разделы. Ниже приводится оглавление Школы, составленное автором настоящей работы:

<i>Название разделов</i>	<i>Стр аница</i>
<i>Предисловие.</i>	2
<i>Глава I. Разновидности арф.</i>	4
<i>Глава II. Об общем использовании педалей.</i>	5
<i>Глава III. Способ настройки.</i>	8
<i>Глава IV. О посадке за арфой.</i>	10
<i>Глава V. О постановке пальцев.</i>	10
<i>Глава VI.</i>	12
<i>Глава VII.</i>	13
<i>Упражнения для начинающих. Группа I¹⁰⁰.</i>	14
<i>Упражнения. (Из первой тетради Р.Н. Бокса)</i>	29
<i>Упражнения. (Из пятой тетради Р.Н. Бокса, ор. 62)</i>	41
<i>Группа II. Упражнения для пальцев. — Аккорды</i>	62
<i>Упражнения. (Из пятой тетради Р.Н. Бокса, ор. 62)</i>	76
<i>Группа III.</i>	109
<i>Группа IV.</i>	116
<i>Первое дополнение к упражнениям.</i>	125
<i>Этюд № 1</i>	130
<i>Этюд № 2</i>	135
<i>Этюд № 3</i>	141

Из составленного оглавления видно, что за Предисловием (стр. 4–14) размещены семь глав. Каждая из них имеет название, за исключением шестой и седьмой главы. Все семь глав образуют своего рода **теоретический блок**. В них изложены общие сведения об инструменте, о применении педалей, о посадке за инструментом и постановке рук. Последние две главы содержат

¹⁰⁰ Внутри каждой группы автор делает деление на еще более мелкие разделы. Каждая группа насчитывает около десяти или более пронумерованных упражнений на разные виды техники. Например, «Диатонические упражнения», «Гаммы», «Октавы», «Арпеджио», «Трели» и т.д.

информацию рекомендательного характера и некоторые важные советы перед тем, как приступить к игре упражнений. Теоретический блок достаточно краток по сравнению с предложенным далее материалом для изучения.

Последующие упражнения, с подробными комментариями к ним, образуют **практический блок** (объем более ста страниц). Упражнения поделены Цабелем на четыре группы и, так же, как и главы могут иметь свои названия. Вслед за практическим блоком даны дополнения. На странице 125 сказано, что перед читателем помещено «Первое дополнение», из чего можно догадаться, что следующие за ним «Три концертных этюда» (права на которые заявлял издатель на титульном листе), по всей видимости, являются вторым дополнением, хотя такового названия не имеют. На первый взгляд Школа Цабеля имеет достаточно традиционную структуру, характерную для такого рода методических изданий:

Предисловие	Теоретический блок	Практический блок	Нотные дополнения
	главы с первой по седьмую, с. 4	четыре группы упражнений, с. 14	

Уже в развернутом предисловии изложена позиция автора по ряду ключевых вопросов. В частности, Цабель высказывает мысль, что невозможно освоить какой-либо инструмент и достичь определенных высот в исполнительстве, занимаясь самостоятельно лишь по какому-либо самоучителю или другому печатному изданию. Для полноценного изучения игры на инструменте требуются занятия с педагогом. Вследствие этого он более склонен называть свою публикацию «методой» или «обучением», поскольку концепция названия «школа игры» по его мнению предполагает серьезный и планомерный процесс взаимодействия педагога и студента. Тем не менее, вышеуказанная позиция не помешала Цабелю назвать свое детище «Школой игры». Скорее всего, это было вызвано общепринятыми тогда

традициями. Следом сделан большой акцент на основах обучения: по мнению автора это постановка рук и работа над извлечением прекрасного и богатого звука, которые должны сопровождаться систематическими и регулярными занятиями для достижения этих целей.

В четырех примечаниях к предисловию автор указывает, что его школа рассчитана на людей, знакомых с правилами элементарной теории музыки, вновь возвращается к вопросам звукоизвлечения на арфе и говорит о работе над созданием текучего, «серебряного звука, полного души и поэзии». Цабель помещает небольшой исторический экскурс о возникновении и развитии педальной арфы и далее дает разъяснения одной из своих будущих глав, посвященных работе с педалями, для тех, кому все еще малоизвестна педальная арфа и принцип ее работы. В последующих главах дан теоретический материал в соответствии с их названиями.

Из всех семи глав ключевыми, конечно же, являются четвертая и пятая, посвященные рассмотрению основных вопросов — посадки за инструментом и постановке рук.

Посадка за инструментом, положение плеч, локтей и ног, укоренившиеся еще на рубеже XVIII–XIX веков и в последующем никаким изменениям практически не подвергались. Остались они таковыми и в наши дни. Цабель на страницах своей работы как раз и объясняет эти «классические» правила. При посадке за инструментом глаза исполнителя должны располагаться на уровне колков. Спина не должна опираться на спинку стула, а сидеть следует на краю стула или кресла. Арфа прикасается правого плеча, но ни в коем случае не ложится на него. Голову следует держать в совершенно свободном положении и иметь возможность повернуть ее в любую сторону. Ноги лишь придерживают арфу, но не зажимают ее: практически инструмент находится в свободном положении. Ноги следует развернуть немного наружу и поместить близко к педалям «d» и «a», и держать их абсолютно свободно, не зажимая при движении.

Далее, при разъяснении постановки руки и пальцев на струны, Цабель, по аналогии с вопросами посадки за инструментом, опирается и излагает общие правила, характерные для западноевропейской исполнительской традиции еще с середины XVIII столетия, и не выходит за их границы. Новая исполнительская школа, получившая распространение в России в 1910-е годы, будет иметь заметные отличия от общеевропейской именно в вопросах постановки рук и пальцев.

Само положение пальцев на струнах всегда формируется на основе простейших физических законов. Важным становится сам способ приведения струны в действие. На арфе таких способов два: струна может двигаться перпендикулярно своей оси (то есть вправо и влево от плоскости струн) или же параллельно (то есть вперед-назад и не выходя за эту плоскость). Соответственно каждый способ требует специального положения рук и приемов звукоизвлечения. Так, например, в XX веке для русской арфовой школы характерным станет именно второй способ, что повлечет совершенно иную позицию рук и пальцев. Такой способ игры будет подробно рассмотрен во следующей главе. В основе системы обучения школы Цабеля лежит первый способ приведения струны в действие, свойственный всей европейской традиции, к которой и принадлежал сам арфист.

Стоит напомнить, что большой палец должен быть прямым и иметь почти вертикальное положение. Эта позиция влечет за собой образование открытой ладони, полностью развернутой к струнам. Остальные пальцы получают перпендикулярное положение по отношению к плоскости струн. Движение второго, третьего и четвертого пальцев при обрыве струны Цабель, опираясь на законы механики, сравнивает с работой рычага двойного действия. По его мнению, каждый из трех пальцев выполняет функцию подобного рычага, приходящего в движение за счет сгибания средней фаланги, а обратное сопротивление оказывает сам палец.

Щипок струны производится примерно серединой подушечки пальца. Если при такой позиции руки учитывать схему рычага двойного действия, то

получится, что палец оттягивает струну по направлению к ладони и колебания струны производятся поперек ее плоскости. Именно такой способ игры, по мнению Цабеля, порождает прекрасный и поющий звук на инструменте¹⁰¹.

После теоретических глав Цабель дает четыре группы упражнений на разные виды техники, начиная с простейшего извлечения звука, игры гамм, октав и прочего. Первые две группы упражнений в некоторой степени имеют составное строение. Вначале Цабель предлагает для освоения свои авторские упражнения с подробными объяснениями к ним, а затем помещает упражнения Робера Бокса. Перед упражнениями французского арфиста автор напоминает читателю, что он не намеревается создать «школу игры», а, скорее, «методу», поэтому он рекомендует упражняться на фрагментах произведений хорошо известных композиторов, которые позволят обучающемуся лучше развить технические навыки и чувство музыкального вкуса¹⁰². Так, в своей первой группе Цабель дает почти всю Первую тетрадь упражнений Боксы (написанных в форме темы с вариациями). Эту же тетрадь рекомендовала для изучения и Ида Эйхенвальд во втором классе своей программы. Цабель снабжает заимствованные упражнения подробными комментариями и в некоторых случаях заменяет аппликатуру. В той же первой группе упражнений даются восемь упражнений из Пятой тетради Робера Боксы¹⁰³, так же с сопроводительными комментариями. В конце первой группы Цабель рекомендует студентам для изучения небольшие пьесы, а именно — короткие Сонаты Боксы и Надермана, а также лаконичные пьесы Алварса «Air armenien» и другие.

Вторая группа имеет аналогичную структуру. После своих авторских упражнений Цабель предлагает оставшиеся упражнения из Пятой тетради Боксы, снабженные для их изучения детальным описанием. В конце второй

¹⁰¹ Впоследствии такой способ будет оспорен и предложен принципиально иной метод звукоизвлечения, основанный на колебании струны в ее же плоскости.

¹⁰² Во-многом были аналогичными идеи А. Корто (1877–1962) при обучении пианистов.

¹⁰³ Пятая тетрадь представляет собой цикл Р. Боксы «25 упражнений-этюдов» оп. 62.

группы упражнений помещен следующий репертуар, рекомендуемый для изучения:

1. *Алварс, ор. 30, Интродукция и вариации на темы из оперы «Норма» Беллини для арфы;*
2. *Алварс, Тема и вариации на темы Капулетти;*
3. *Алварс, вся коллекция коротких пьес под названием «Voyage on Orient»;*
4. *Алварс, «Попугай». Схожие по характеру пьесы таких композиторов как Ассельманс, Томас, Обертюр и другие;*
5. *Бокса, ор. 34 № 1, Тетрадь VI, «25 этюдов, посвященных Крамеру»;*
6. *Бокса, ор. 34, № 2 Тетрадь VII;*
Бокса, тетради VI и VII как дополнение к третьей группе.

Третья и четвертая группы упражнений значительно меньше по объему, чем предыдущие и включают лишь авторские нотные примеры. Вместе с тем, эти упражнения значительно сложнее по технике. В завершении третьей группы Цабель пишет о том, что, освоив его группы упражнений и две тетради Боксы, студент уже способен самостоятельно разучивать довольно сложные пьесы. Автор лишь напоминает о необходимости тщательного выбора репертуара и чувстве вкуса. Далее делается пометка, что литература для арфы не так скудна, как представляется на первый взгляд, после чего следует примерный репертуарный список, в том числе указаны и его авторские произведения для самостоятельного разучивания:

Пэриш-Алварс. «Танец феи», имитация мандолины Grand Studio

Ассельманс. Рекомендуется изучить как можно больше пьес этого композитора.

Томас. Концертные дуэты для арф, «Осень» и т.д.

Цабель. «Легенда», «Баллада».

В четвертой группе упражнений рассматриваются сложные виды исполнения гамм, арпеджио и трелей. В самом же конце Школы Цабель помещает два дополнения, состоящие из трех упражнений и трех концертных этюдов. Никакого резюмирующего раздела или заключения не следует.

Итак, Школу Цабеля от более ранних методических изданий (это подчеркивает сам автор) отличает, в первую очередь то, что она адресована тем, кто уже владеет начальными знаниями в области теории музыки и не нуждается в изучении азов музыкальной грамоты. В своей работе арфист не рассматривает запись нот, длительностей и прочего, хотя опубликованные арфовые методы первой половины XIX столетия (Т. Лабарр, Ф. Ж. Дизи, Р. Бокса и др.) начинались именно с этого. Кроме того, еще в предисловии сам автор называет одним из основных отличий своей публикации то, что в ней содержится подробное описание работы игрового аппарата исполнителя (движение пальцев, позиция кисти, руки и другое). Одно из важных достоинств Школы Цабеля состоит в том, что она предназначена для двух разновидностей инструмента, бытовавших в XIX веке: с одним действием педалей и с двойным. Благодаря этому Школа Цабеля становится своего рода унифицированным изданием, пригодным для любой модели инструмента (напомним, что более ранние публикации других авторов были четко предназначены для конкретной конструкции).

Вместе с тем, при рассмотрении данного методического труда, возникает естественный вопрос — для кого же Альберт Цабель создавал свою Школу? С одной стороны, Цабель, будучи профессором консерватории, мог задумывать это издание для своих студентов в качестве хорошего подспорья, где можно более детально почерпнуть какие-либо дополнительные сведения: о настройке инструмента, посадке, постановке рук и прочем. Тем не менее, не стоит забывать, что обучение в консерватории не имело определенного регламента и освоение инструмента можно было в любом возрасте. Некоторые комментарии Цабеля свидетельствуют о том, что данной публикацией можно воспользоваться в качестве самоучителя.

Однако в предисловии Цабель пишет, что освоить инструмент без помощи педагога практически невозможно и, по его мнению, обучение под руководством наставника даст более высокие результаты. Несмотря на это в развернутых комментариях, написанных с характерной немецкой скрупулезностью, до малейших деталей изложена схема движения пальцев, положение за инструментом, и постоянные напоминания о важнейших принципах при игре. От упражнения к упражнению почти всегда присутствуют упоминания об основополагающих исполнительских правилах, на которые важно обращать внимание в начале обучения, что в какой-то степени играет роль постоянно присутствующего педагога.

На какой срок обучения была рассчитана школа не указано. Но если ориентироваться на консерваторский курс, который составлял шесть или семь лет обучения, то можно выдвинуть гипотезу, что каждая группа упражнений соответствует одному году обучения, но их неравнозначность в объеме и степени сложности представленного для изучения материала, не позволяет окончательно в этом убедиться.

Отличает школу Альберта Цабеля от более ранних предшественников отсутствие примеров на разные виды техники из художественной литературы. Если другие авторы (например, Р. Бокса) помимо самого упражнения, после объяснения того или иного технического приема иногда могли закрепить указанный способ каким-либо примером из оркестрового или сольного произведения, то Цабель даже не упоминает, где этот прием игры может быть применим. Будучи оркестрантом и солистом, он хорошо знал репертуар для арфы, да и в более раннем своем издании «Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре» арфист дает в большом количестве развернутые примеры, несмотря на небольшой объем публикации. Также при рекомендации репертуара для самостоятельного изучения обучающихся у Цабеля отсутствуют какие-либо методические советы по его освоению. Например: примерный план работы при разборе пьес, расстановка аппликатуры, работа над фразировкой и т.д.

Предложенный Цабелем репертуарный список составлен из популярных произведений среди арфистов в конце XIX века, а некоторые из них перекликаются с теми, что даны в программе Эйхенвальд. Именно эти рекомендации выступают одним из общих факторов двух представленных методических работ.

Еще одно сходство в позиции двух арфистов проявляется в используемых этюдах и упражнениях Р. Бокса. Эйхенвальд, например, дает для изучения во втором классе его Первую тетрадь. В третьем и четвертом классах изучаются Вторая и Третья тетради соответственно. Цабель же почти полностью помещает в своей школе Первую и Пятую тетради, дополняя их авторскими комментариями. Шестую и Седьмую арфист советует студентам для самостоятельного изучения.

Совпадения в рекомендованном репертуаре есть и среди художественных произведений. И в программе Эйхенвальд, и в школе Цабеля фигурируют пьесы Пэриш-Алварса («Попугай», «Фантазия на мотивы из оперы «Норма» Беллини»), а также пьесы Ассельманса. При упоминании пьес последнего Цабель ставит ремарку «изучить как можно больше пьес этого композитора». Эйхенвальд делает примерно то же самое, не называя конкретные его произведения, лишь указывая в программе пятого класса пьесы Ассельманса. Сходства в рекомендациях концертного репертуара при обучении студентов можно объяснить тем, что оба автора, в период своего обучения в классе К. Гримма в Берлине, сами воспитывались на этих же произведениях. К тому же, этап освоения отдельных пьес, то есть момент перехода от упражнений к произведениям, весьма близок у обоих консерваторских педагогов. Цабель впервые на страницах своей Школы помещает простые для освоения произведения в конце первой группы упражнений, когда студент изучил основные приемы игры. Эйхенвальд же приступает к изучению пьес только с третьего класса. Но судя по «перечню» технических трудностей в программе Иды Ивановны, и по упражнениям Школы Цабеля, фактически это один и тот же период обучения. Более того, студент, приступая к освоению отдельных

произведений, должен был изучить две тетради этюдов Бокса, что также представлено в двух методических разработках, и это является неким доказательством одной и той же точки отсчета в работе над пьесами.

При некоторых сходствах в школе Альберта Цабеля и программе Иды Эйхенвальд имеют место и различия. Причем не только по объему, содержанию, структуре, но, в первую очередь, по форме и степени значимости. Очевидно, что это работы разного учебно-методического направления. Если у Эйхенвальд это одностраничная учебная программа, представляющая собой планомерный выстроенный процесс обучения в конкретном учебном заведении, то у Цабеля — «Школы игры» написана как полновесное самостоятельное издание, пригодное для использования в любом учебном заведении (даже в качестве самоучителя). Важно и другое. В какой-то степени эти два методических труда консерваторских профессоров дополняют друг друга. Так, программа Эйхенвальд позволяет спланировать учебный процесс, а школа Цабеля наполнить его конкретным содержанием (хотя Цабель не разделял свою школу по годам обучения и нигде не оставил комментария относительно сроков).

Существенно и то, что во второй половине XIX столетия система обучения арфистов Петербургской и Московской консерваторий базировалась практически на единых основах: на развитии беглости пальцев и освоении всевозможных технически сложных приемов, что было средством к достижению главной цели — художественно осмысленной игры. Обилие упражнений и этюдов в методических работах свидетельствуют об ориентации на воспитание исполнителей-виртуозов, к которым, как известно, относились и сами профессора. Вместе с тем, очевидно, что работа над построением фразы, артикуляцией, интонированием, выразительностью звучания, не нашла отражения, равнозначного работе над совершенствованием технических навыков. В учебной программе Иды Эйхенвальд один раз упоминается об этом виде работы. В программе пятого класса на первый план вынесено «*Выражение звука*». В школе Цабеля лишь одно упражнение призвано

содействию развития у студента певучей мелодической линии. Однако, тут же в комментарии Цабель пишет, что это упражнение с очаровательной мелодией дает возможность «студенту продемонстрировать вкус и техническое умение при исполнении трелей и группетто». Словом, акцент вновь смещается в сторону техники.

Общности учебного процесса столичных консерваторий с опорой на воспитание музыкантов-виртуозов, образовали характерное единство педагогического стиля двух профессоров не случайно. Стоит напомнить, что Цабель и Эйхенвальд обучались в одно и то же время, у одного педагога, пройдя путь освоения инструмента в рамках одной общей исполнительской традиции. В связи с чем ход обучения, его планомерность, содержание, и, возможно, форма проведения занятий составляли определенную целостность в профессиональном обучении арфистов столичных консерваторий на данном историческом этапе.

Годы учебы Цабеля и Эйхенвальд (1840-е — 1850-е годы) исторически совпали с расцветом и популярностью блестящей виртуозной игры. Характеризуя исполнительский стиль середины XIX века Г. Гейне писал: «Триумфальное шествие пианистов-виртуозов, характерно для нашего времени и особенно ярко свидетельствует о победе машины над духом. Техническое совершенство, точность автомата, отождествление себя с поющим деревом, превращение человека в музыкальный инструмент ценится и восхваляется теперь, как нечто самое высшее»¹⁰⁴. Эти слова можно в полной мере отнести не только к фортепианному исполнительству. Виртуозность и техническое совершенство было присуще и исполнителям на оркестровых инструментах. Стиль Н. Паганини, К. Липински, П. Таффанеля, Т. Бёма, Дж. Бриччальди и многих других тому подтверждение. Во всех сферах исполнительского искусства техническое совершенство выносятся на первый план. «Техницизм и в самом деле отбросил на какое-то время глубину, заменив ее изысканными

¹⁰⁴ Гейне Г. Полное собрание сочинений: в 12-ти т. // Под общ. ред. Н. Берковского, М. Лифшица, И. Луппола, П. Виноградской. Т. 9. Лютеция / пер. А. В. Федорова, комм. Г. Гордона. М., 1936. 495 с. С. 238.

поверхностями бравуры»¹⁰⁵. Творчество арфистов первой половины и середины XIX века полностью протекало в русле этой общей европейской тенденции — набирающего обороты яркого блестящего технического стиля. Высокая степень виртуозной игры таких европейских арфистов, как Р. Бокса, К. Гримм, К. Обертюр, Э. Пэриш-Алварс и других, чьи имена стали символом мировой арфовой культуры, подтверждает это. Именно в таком контексте, в контексте «небывалой виртуозности»¹⁰⁶ проходило обучение и становление будущих профессоров-арфистов первых русских консерваторий.

Более того, такая тенденция получала все большую популярность среди детей. А. Рубинштейн, будучи подростком, в начале 1840-х годов совершил концертное турне по Европе, оставив об этом следующее воспоминание: «Тогда в Европе была мода на виртуозов и на детей-виртуозов, этакая эпидемия на детей-феноменов...»¹⁰⁷. Эта «эпидемия» захватила и молодых немецких арфистов. Стоит вспомнить гастрольные поездки брата и сестры Папендик или блестящие выступления юного Альберта Цабеля.

Таким образом, блестящий виртуозный стиль сформировал определенный социально-исторический аспект, характерный для середины XIX века, что в жизни арфистов Альберта Цабеля и Иды Эйхенвальд сыграло роль не только фона, на котором протекало их обучение, но и определило их историческую и стилистическую принадлежность. В свою очередь сами арфисты, будучи профессорами консерваторий, во взаимодействии со своими студентами передавали накопленный опыт не только своей педагогикой, но и методической работой, тем самым расширяя исторические рамки виртуозного исполнительства и продлевая его существование через поколения.

Появление в отечественных консерваториях таких крупных фигур, как Альберт Цабель и Ида Эйхенвальд, по сути, лишило русскую арфовую школу второй половины и конца XIX столетия длительного этапа становления, так как

¹⁰⁵ Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков. На примере фортепианного исполнительского искусства. Дисс. доктора искусствоведения. М., 1995. 307 с. С. 80.

¹⁰⁶ Там же. С. 82.

¹⁰⁷ Рубинштейн А. Литературное наследие в трех томах. Т.1. М.: Музыка, 1983. 215 с. С. 69.

они привнесли на русскую почву уже сложившуюся и устоявшуюся культуру, непосредственно вышедшую из Берлинской арфовой школы, что отразилось как в системе преподавания, так и в исполнительстве. Именно в деятельности этих двух арфистов начальный период в истории профессиональной арфовой педагогики в России явился продолжением традиций Берлинской школы, а вместе с тем и общеевропейской арфовой исполнительской культуры, и оказался в равной степени свойственным для Петербургской и Московской консерваторий, что делает их совместное рассмотрение на данном историческом этапе вполне объяснимым. Однако, подобные влияния зарубежной традиции, пускай и в ином формате, не исчерпают себя и в XX веке.

ГЛАВА III.

ЗНАЧЕНИЕ АЛЕКСАНДРА СЛЕПУШКИНА В СТАНОВЛЕНИИ РУССКОЙ АРФОВОЙ ШКОЛЫ

В самом начале XX века в русской музыкальной педагогике все еще проявлялись тенденции, свойственные предшествующему столетию. Главными действующими лицами отечественного музыкального образования продолжали оставаться иностранные специалисты. Арфовые классы обеих консерваторий полностью находились в русле современных тенденций и были синхронны в своем развитии. Однако 1900-е годы становятся началом очевидных различий в последующей исторической эволюции, и такая синхронность прекращается с момента ухода из консерваторий немецких педагогов А. Цабеля (1905) и И. Эйхенвальд (1906).

Если в Петербурге после Альберта Генриховича продолжили работать его выдающиеся ученики Н. Амосов, Е. Вальтер-Кюне, И. Цабель-Рашат, а в будущем их прямые последователи — Л. Гордзевич, Д. Григорьев, К. Эрдели, то в Москве развитие арфовой педагогической школы такую преемственность не возымело и повернуло в иное русло. Школа Иды Эйхенвальд прервалась. Хотя некоторые из ее учеников все же преподавали в консерватории (Н. Анисимова, К. Кржижановская-Бакланова, Н. Соколовская), параллельно работая и в Большом театре. Но их педагогическая деятельность в консерватории была кратковременной и значения, необходимого для продолжения учебно-педагогических традиций, не приобрела. В этой связи дальнейшее исследование настоящей работы концентрируется только на истории арфового класса Московской консерватории.

Непростая ситуация в арфовом классе обусловлена своими причинами. Среди учеников Иды Эйхенвальд, к сожалению, так и не нашлось первоклассных мастеров своего дела, как это было в классе Цабеля. Возможно, в сложении самой ситуации сказалось различие уровней двух консерваторий, где в то время передовые позиции занимала Санкт-Петербургская. Кроме того, преемственность в истории арфовой педагогической школы Москвы не могла сформироваться в силу отсутствия лидирующей фигуры. Такая личность появилась позднее, личность, которой было суждено стать законотворцем арфовой исполнительской культуры, гением педагогики, и, одновременно, основоположником нового метода обучения игре на арфе в нашей стране.

С 1908 года в классе арфы Московской консерватории начинает свою работу **Александр Иванович Слепушкин** великий русский арфист, блестящий исполнитель и педагог, заложивший фундаментальные национальные основы русской арфовой педагогики и исполнительской культуры. Подчеркивая особую значимость и величину личности Слепушкина, В. Дулова пишет: «Творческий вклад Эйхенвальд в формирование московской школы арфистов нередко сравнивают с аналогичным вкладом Цабеля в становление петербургской. Однако ни один из них не стал реформатором арфового искусства. Эта миссия выпала на долю А. Слепушкина»¹⁰⁸. Результаты его деятельности получили огромный исторический резонанс. Воспитав плеяду выдающихся учеников, чьи последователи работают и по сей день, традиции Слепушкина продолжают свое существование и по ныне. С началом его работы возникает не просто новый виток в истории арфового класса, но и открывается целая эпоха в отечественном арфовом исполнительском и педагогическом искусстве.

Исторически эпоха Слепушкина возникла еще до больших социальных и политических потрясений, произошедших в нашей стране. Очень часто при определении периодизации или каких-либо иных временных границ в отечественной историографии XX века принято проводить рубеж по 1917 году

¹⁰⁸ Дулова. В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 104–105.

— году Октябрьской революции. Традиционно подобная историческая грань знаменовала наступление качественно нового стилового, исторического и идеологического этапа в развитии русской культуры и искусства. В ситуации же с периодизацией класса арфы Московской консерватории, период работы Слепушкина с 1908 по 1918 годы (следующий после Эйхенвальд) образует новый этап, охватывающий в общей летописи класса целое десятилетие, задолго до событий 1917 года.

3.1 Жизнь и судьба Александра Слепушкина

Поскольку биографические сведения о Слепушкине скудны и немногочисленны, обретенные новые архивные материалы позволили существенно расширить данные о жизни и деятельности Александра Ивановича. Незначительные публикации о выдающемся музыканте ранее опирались в большей степени на воспоминания и в меньшей на архивные документы. Попытки изложить путь арфиста зачастую сводились к формату заметок и имели небольшой объем. Однако сами документальные свидетельства также не отличаются полнотой сведений, последовательно раскрывающих биографию. Данный биографический очерк опирается на различные источники: единичные публикации о Слепушкине, исторические документы, косвенные источники и воспоминания. Некоторые данные, почерпнуты из электронных ресурсов. В настоящей работе биография Александра Слепушкина впервые в русскоязычной литературе получает столь широкий охват. Впервые в истории отечественного музыкознания жизненный путь арфиста выстроен с привлечением исторических документов военного архива (РГВИА)¹⁰⁹, архива литературы и искусства (РГАЛИ), а также на основе архива Высшей школы музыки в Берлине. Все они так или иначе связаны с этапами жизненного пути арфиста.

Родился Александр Иванович 30 октября (11 ноября) 1870 года в Санкт-Петербурге в семье Ивана Александровича Слепушкина и его жены Марии

¹⁰⁹ Российский государственный военно-исторический архив.

Петровны. Александр был старшим ребенком в семье. Сестра Зинаида (1872–1897) младше его на два года. Сам род Слепушкиных происходил из крестьян. Однако, или его отцу, или его деду, удалось дослужиться до чина надворного советника — это гражданский чин, который давался лицам, дошедших до него по долгу службы, и занимал VII класс в Табеле о рангах Российской Империи. Чин надворного советника предполагал присвоение дворянского титула, переходившего по наследству¹¹⁰, что и сделало будущего арфиста потомственным дворянином.

По традициям того времени мальчик получил хорошее домашнее образование. С ранних лет проявил незаурядные музыкальные способности и прекрасно играл на скрипке, фортепиано и даже на трубе. Тем не менее, как это часто бывает, его музыкальная одаренность не повлияла на твердое решение отца — воспитать из сына военного офицера. В результате юноша получил блестящее военное образование.

Первым «университетом» молодого человека стал Александровский кадетский корпус, в котором он освоил гимназический курс. Учебное заведение было создано в 1873 году как открытое платное военно-учебное заведение для всех сословий. Первоначально именовалось Третья Санкт-Петербургская военная гимназия, а в 1882 году было переименовано в Кадетский корпус¹¹¹. Слепушкин начал обучение в возрасте пятнадцати лет. Срок обучения составлял два года. По окончании корпуса летом 1887 года семнадцатилетний юноша поступил в Николаевское кавалерийское училище — одно из самых привилегированных учебных заведений Империи. Об этом в его личном деле сделана запись от 30 августа 1887 года: «*Юнкер Александр Иванович Слепушкин, сын надворного советника. Из кадет по окончании [...] курса в Александровском кадетском корпусе прикомандирован к Николаевскому Кавалерийскому училищу [...] Орденов и знаков отличия не имеет*»¹¹². В училище принимали лиц только дворянского происхождения, как в число

¹¹⁰ После реформы 1856 года дворянский титул давался только лично и будущим поколениям не передавался.

¹¹¹ Позднее Императора Александра II кадетский корпус.

¹¹² РГВИА. Ф. 409. Оп. II. Д. 2022.1 Л. 155–157.

обучающихся, так и в число преподавателей. Атмосфера, в которой проходило обучение отличалась строгим порядком и жесткой дисциплиной.

Николаевское Кавалерийское училище взрастило и таких видных представителей русской культуры, как Михаил Лермонтов (1832) и Модест Мусоргский (1856). По окончании обучения все они прошли службу в рядах Императорской армии. Так Мусоргский попал на службу в Преображенский полк. Слепушкин же, как когда-то и Лермонтов, на целых три года получил распределение на службу в Гродненский гусарский полк¹¹³. Более того, по Высочайшему приказу Императора будущий арфист, равно как и поэт, был возведен в звание корнета. Параллели в жизни этих трех художников проявляются не только в выборе одного учебного заведения, непреодолимая тяга к творчеству заставила всех их отступить от престижной офицерской карьеры. Окончательное решение о выборе Лермонтова и Мусоргского сферы искусства было долгим и мучительным, но бесповоротным, решение же Слепушкина в пользу музыкальной карьеры принималось в большей степени спонтанно.

Обучение в училище составляло два года, равно как и в Александровском корпусе. Военный архив сохранил несколько важных документов, из которых стало ясно, что Александр Слепушкин окончил полный курс Николаевского училища в 1889 году и тогда же направлен в Лейб-гвардии Гродненский гусарский полк, дислоцировавшийся в Варшаве.

Выдержка из приказа о его назначении в корнеты гласит: *«По окончании полного курса наук по I^{му} разряду произведен Высочайшим приказом в 10^й день Августа в корнеты Лейб-гвардии Гродненский Гусарский полк. 1889 года Августа 10 дня.*

На основании Циркуляра Главного Штаба от 25 сентября 1879 года за № 359 и на точном основании примечания к ст. 345 кн. XV Св. Военных

¹¹³ Интересно, что нижние офицерские чины Гродненского полка формировались из брнетов, имеющих небольшую бороду.

Постановлений по 2^{му} продолжению обязан срочной службой за воспитание в училище три года»¹¹⁴.

По истечении обязательных трех лет службы в полку будущий арфист решает продолжить свое обучение на военном поприще. Так, летом 1892 года он успешно проходит вступительные испытания и поступает в Николаевскую академию Генерального штаба¹¹⁵ одно из лучших учебных заведений страны, фактический центр военной и научной мысли. Среди многочисленных выпускников Академии такие выдающиеся русские полководцы, как В. Алексеев, П. Врангель, А. Деникин, Л. Корнилов, В. Юденич и другие. В Академии обучались лица не моложе восемнадцати лет, входившие уже в младший офицерский состав, то есть имеющие определенный военный чин. Курс обучения составлял два года. Курсанты осваивали широкий круг дисциплин: тактику, стратегию, геодезию, военную статистику и другие. Выпускники Академии, по сути, формировали будущий офицерский корпус Генерального штаба Российской Империи и после обучения чаще всего туда же переводились на службу. Выпуск из Академии производился по трем разрядам: окончившие по первому выпускались чином выше, по второму — оставались в том же, по третьему — также не получали более высокого звания, но и не попадали на службу в Генеральный штаб, возвращаясь в свой полк.

Слепушкин окончил Академию по второму разряду. Согласно принятой тогда системе разрядов, он не должен был получить чин выше имеющегося, однако в архивных документах значится, что 30 августа 1893 года, то есть еще будучи курсантом первого года обучения, Александр Слепушкин произведен в звание поручика¹¹⁶. Возможно, с одной стороны этому способствовало предшествующее серьезное образование и годы службы в Гродненском полку, а с другой — последующее возвращение на полковую службу вместо работы в

¹¹⁴ РГВИА. Ф. 409. Оп. II. Д. 2022.1 Л. 155–157.

¹¹⁵ В 1909 году была переименована в Императорскую Николаевскую военную академию. Ныне Военная академия Генерального штаба Вооруженных сил Российской Федерации.

¹¹⁶ РГВИА. Ф. 400. Д. 30252. Л. 219.

Генеральном штабе. Так, в октябре 1894 года, окончив Академию, Слепушкин возвращается в Варшаву. *«Приказом по Генеральному Штабу за № 134 отчислен от Академии к своей части*

1894, Октября 14»¹¹⁷.

Дальнейшая военная карьера будущего арфиста была бурной и непредсказуемой. Ниже в таблице в хронологическом порядке представлен послужной список Александра Ивановича. Жирным шрифтом выделена дата повышения военного чина.

Назначен членом комиссии для заведывания офицерским заемным капиталом	27 января 1895
Назначен состоять в переменном составе офицерской кавалерийской школы для прохождения курса эскадронных и сотенных командиров	27 сентября 1895
Прибыл в офицерскую кавалерийскую школу и зачислен в переменный состав Драгунского отдела для прохождения курса	9 октября 1895
По случаю перехода школы на новое положение согласно предписания Главного штаба от 31 июля за № 35577 отчислен от школы в свой полк	15 августа 1896
Прибыл к полку и назначен для несения службы в Лейб-эскадрон	21 сентября 1896
Назначен начальником полковой саперной команды	30 сентября 1896
Назначен хозяином офицерского собрания	3 октября 1896
Утвержден в должности начальника полковой саперной команды	7 октября 1896
Высочайшим приказом произведен в Штабс-ротмистры¹¹⁸	13 апреля 1897

¹¹⁷ РГВИА. Ф. 409. Оп. II. № 33901. Л. 211–216.

¹¹⁸ В современной системе воинских званий этот чин соответствует капитану.

Отчислен от должности хозяина офицерского собрания	9 сентября 1897
Временно командовал Лейб-эскадроном	с 15 сентября 1897 по 21 сентября 1897
Сдал должность начальника полковой саперной команды на законном основании	18 сентября 1897
Временно командовал Лейб-эскадроном	с 20 декабря 1897 по 10 января 1898, с 10 марта 1898 по 25 марта 1898
Переведен во 2-й эскадрон	21 апреля 1898
Временно командовал 2-м эскадроном	с 4 мая 1898 по 10 мая 1898
Командирован в кадр №3 Гв. Кавалерийского запаса	4 сентября 1899
Назначен членом Суда общества офицеров кадра	11 декабря 1899
Стал членом кадрового суда	3 марта 1900
Откомандирован обратно в свой полк, по окончании годовичного срока	29 августа 1900
Вновь командирован в кадр №3 Гв. Кавалерийского запаса на годовичный срок и прибыл на лицо	19 октября 1900
Назначен членом суда общества офицеров кадра	11 декабря 1900
Членом поверочной комиссии офицерского заемного капитала кадра	4 декабря 1900 ¹¹⁹

В период приблизительно с января 1901 по январь 1902 года Слепушкин провел на Кавказе для несения службы при Кутаисском Военном губернаторе в

¹¹⁹ Данная таблица составлена на основе материалов Российского государственного Военно-исторического архива. Ф. 400. Оп. 9. Д. 30252. Л. 217, 219, 219 об., 220, 226, 226 об.

должности штаб-офицера для особых поручений. Ниже приводится текст записки, характеризующий этот период времени:

«Краткая записка о службе состоящего в прикомандировании к кадру №3 Гвардейского Кавалерийского запаса Штабс-ротмистра Лейб-гвардии Гродненского Гусарского полка Александра Слепушкина, представляемого к переводу на должность штаб-офицера для особых поручений при Кутаисском Военном Губернаторе... Получает жалованья 900 руб. и квартирных 100 руб., всего 1000 руб.

Холост.

Родовое или благоприобретенное имущество неизвестно.

В штрафах и под судом не был.

Составлена 22 июня 1901 года»¹²⁰.

С момента обучения в Кадетском корпусе планомерная военная карьера Александра Ивановича продолжалась около семнадцати лет. Однако в январе 1902 года, когда зрелый офицер на тридцать втором году своей жизни вышел в отставку, карьера военного офицера резко прервалась. В записке Штаба Северокавказской Дивизии от 24 января 1902 года за № 181 значится следующее:

«... Штабс-ротмистр... Слепушкин Высочайшим приказом, состоявшимся 16 сего января зачислен в запас Гвардейской Кавалерии по Петербургскому уезду...»¹²¹

Согласно этому документу Александр Иванович неожиданно завершил служение в рядах Царской армии в офицерском звании 16 января 1902 года и с этого момента его жизнь приобрела абсолютно новую форму, полярную всему предыдущему жизненному пути, как в сфере деятельности, так и в образе

¹²⁰ РГВИА. Ф. 400. Оп. 9. Д. 30252. Л. 219, 219 об.

¹²¹ РГВИА. Ф. 409. Оп. II. № 33901. Л. 223.

жизни. Выйдя в запас из рядов Императорских войск, он достаточно поздно стал профессиональным музыкантом, в будущем педагогом, легендарной личностью, заложившим традиции русского национального арфового исполнительства. В наши дни кажется просто немыслимым начинать профессиональные занятия музыкой в тридцать с небольшим лет, а уж достичь каких-то высот — совсем невообразимым. Процесс обучения музыканта требует многочасовых ежедневных занятий на протяжении долгих лет, знакомства со сценой, освоение игры на публике. Разумеется, не все, кто проходит этот путь, становится поистине первоклассным мастером своего дела. Но, как известно, исключения бывают всегда, и они же подтверждают правила. Таким фантастическим исключением в истории отечественного исполнительского искусства стала фигура Александра Ивановича Слепушкина.

Возвращаясь в русло новой, гражданской жизни, Слепушкин, вероятно, уже имел перед собою главную цель — найти педагога для профессиональных занятий на арфе. По возвращении в Санкт-Петербург, он встречает Августа Мартиновича Инспрукера, который предположительно занимал тогда пост второго арфиста в оркестре Мариинского театра. Сам отставной офицер ранее уже был знаком с инструментом. По некоторым данным, знакомство это произошло совершенно случайно несколькими годами ранее, в бытность службы в Гродненском полку. Однажды офицерский состав полка был приглашен на официальный вечер во дворец одного из польских аристократов в Варшаве. Случилось так, что племянница хозяина этого дома увлекалась игрой на арфе, в связи с чем на чердаке дворца хранился старый, уже вышедший из употребления, инструмент. Во время светской прогулки по территории дворца Слепушкин умудрился залезть на чердак и обнаружить там завалявшуюся арфу. Конечно, случайная встреча с арфой и в наши дни заставляет каждого прикоснуться к ней и попытаться извлечь звуки. Но в случае с штабс-ротмистром Слепушкиным дело обстояло иначе. Ему по слуху удалось настроить инструмент и даже подобрать какие-то простейшие мелодии. В детстве он занимался музыкой и обладал хорошим музыкальным слухом.

Однако эта необычная история имеет и другое истолкование. На страницах своей книги «Искусство игры на арфе» В. Дулова иначе описывает знакомство Слепушкина с арфой, пересказанное когда-то ее педагогом Марией Корчинской¹²². События происходили иначе, при других обстоятельствах и с другими действующими лицами. Все разворачивалось не в один вечер во дворце польского дворянина, а с регулярной продолжительностью в имении одного друга-сослуживца Слепушкина, в чьем доме он часто бывал. Вместо племянницы-арфистки выступила сестра военного. А с арфой Слепушкин встретился в тот момент, когда однополчанин сам отдал ему инструмент, в качестве выплаты долга за проигрыш в карты, поскольку занятия той самой сестры на арфе уже прекратились.

Расхождения в этой истории имеют и более серьезные продолжения. Но сходятся они в одном — в тот момент в жизни Слепушкина произошла не просто «любовь с первого взгляда», в тот момент судьба человека поворачивалась вспять. Определить точную дату этой встречи с инструментом невозможно. Предположительно это самый конец 1890-х годов или начало 1900-х. Впереди оставались еще несколько лет военной службы, во время которых, скорее всего, и вызревали решительные планы о смене профессии.

Историю встречи с инструментом и занятий с А. Инспрукером можно истолковывать по-разному, поскольку они имеют мемуарный характер и нигде не отражены документально. В этом вопросе можно доверять любому мнению. В вопросе же определения датировки происходящих событий следует, как известно, опираться только на архивные исторические документы.

Так, по мнению В. Дуловой, Август Инспрукер работал не в оркестре Мариинского театра, а в оркестре Варшавской оперы, и Слепушкин брал у него уроки еще находясь в Варшаве. В описаниях жизни Александра Ивановича она пишет, что у Инспрукера он занимался год и уже «в 1896 году Слепушкин вышел из полка и решил полностью посвятить себя музыке. Он уехал в

¹²² Более подробно см. Дулова. В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 104–105.

Берлин»¹²³. Стало быть, их занятия начались в 1895, год спустя после окончания Академии. Указанная дата определена неверно, как и сами происходящие тогда события. Согласно вышеизложенным военно-историческим документам Александр Иванович состоял на службе Императорской армии вплоть до 1902 года, то есть на шесть лет больше, чем указывает в своей книге В. Дулова. История занятий с А. Инспрукером в конце 1890-х годов и отъезд в Берлин также не имеют под собой оснований, поскольку в 1901 году Слепушкин был переведен на должность штаб-офицера для особых поручений при Кутаисском Военном Губернаторе, и ни в Варшаве, ни в Петербурге брать уроки арфы в этот период не мог. Более того, в Служебной карточке Московской консерватории Слепушкин своей рукой указал, что с 1889 по 1900 годы состоял на службе в Гродненском Гусарском полку¹²⁴.

О самом Августе Инспрукере, о месте его работы и месте проведения занятий с офицером Слепушкиным практически ничего неизвестно. Они могли заниматься как в Петербурге, так и в Варшаве, поскольку нет никаких данных, отражающих период жизни Слепушкина с января по октябрь 1902 года. Если он был переведен в запас по Петербургскому уезду, то, возможно, занятия на арфе могли иметь место и в Петербурге. В любом случае Инспрукер по достоинству оценил способности своего ученика и его потенциал. Как истинный немец, он в тот же год рекомендовал Александру отправиться на обучение в Берлин для более совершенного продолжения музыкальных занятий, хотя на тот момент и в Петербурге, и в Москве уже не одно десятилетие в консерваториях существовал класс арфы. Так, спустя менее года с момента выхода в запас, уже с первого октября 1902 года отставной офицер Российской Императорской армии Александр Слепушкин числится в списках студентов Высшей школы музыки в Берлине (см. годовой отчет школы музыки за 1902–1903 учебный

¹²³ Дулова. В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 105.

¹²⁴ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 2. Ед. хр. 24. 31 л. Л. 30.

год.)¹²⁵, что вновь не совпадает с датировкой его жизнеописания в книге В. Дуловой.

В Германии Слепушкин поступает в класс арфы Вильгельма Поссе¹²⁶ (1852–1925) — одного из ярких представителей уже известной Берлинской арфовой школы, ученика К. Л. Гримма, у которого в свое время обучались Цабель и Эйхенвальд. На вступительном испытании Слепушкин исполнил «Жаворонка» М. Глинки — М. Балакирева по оригинальным фортепианным нотам. Так, Берлинская школа вновь оказала значительное воздействие на становление русского арфового искусства, хотя и косвенно в данном случае.

В. Поссе принадлежал к числу выдающихся арфистов-исполнителей, блестящих виртуозов и первоклассных педагогов. Его значение в обучении Слепушкина, а вместе с этим и в истории арфового исполнительства в России, необычайно велико. Иногда в литературе можно встретить высказывания, что исключительно по методу Поссе Слепушкин обучал своих студентов в Москве, что именно идеи Поссе стали базовыми и основополагающими для современной русской арфовой педагогики¹²⁷. История этого вопроса требует специального рассмотрения. Анализ исполнительского метода посвящено отдельное место в настоящей работе.

Педагогическая деятельность Вильгельма Поссе во многом остается для нас неизвестной страницей истории. Возможно, если бы не столь выдающиеся ученики как Слепушкин и другие, прославившие своего педагога, то о Поссе было бы совсем ничего неизвестно. Так, Ханс Иоахим Цингель (1904–1978) — один из его воспитанников, к восьмидесятилетнему юбилею учителя (октябрь

¹²⁵ Jahres-Bericht. Hochschule für Musik. 1902–1903. P. 16.

¹²⁶ В. Поссе немецкий арфист и композитор. Первые уроки музыки получил от своего отца, с ним же вместе, будучи подростком, совершил концертное турне по Южной России (Тифлис, Одесса). С 1864 года в течение восьми лет занимался у К. Л. Гримма. После обучения стал солистом оркестра Берлинского оперного театра, а позднее оркестра Берлинской филармонии. С 1890 года преподавал в Королевской академии Высшей школы музыки. В 1910 получил звание «Королевского профессора». Был лично знаком с И. Штраусом и Ф. Листом. По словам советского исследователя И. Поломаренко Ф. Лист называл Поссе «величайшим арфистом после Пэриш-Алварса». В некоторых электронных ресурсах содержатся сведения, что у арфиста был сын Ханс Эрнст Поссе (1868–1965), занимавший пост Государственного секретаря Германии в период правления А. Гитлера.

¹²⁷ Govea, W.M. *Nineteenth and Twentieth-century Harpists: A Bio-critical Sourcebook*. Westport, USA: Greenwood Press, 1995. 330 p.

1932 года) опубликовал небольшую статью в «Немецкой музыкальной газете»¹²⁸. В этой статье автор дает некую характеристику педагогической работе Вильгельма Поссе. По мнению Цингеля, основной вклад Поссе как педагога, помимо воспитания нескольких поколений музыкантов, коренится в создании им педагогического репертуара, направленного на развитие технических навыков учащихся, то есть — в создании основательного дидактического материала. Цингель утверждает, что упражнения и этюды Поссе позволяют учащимся высоко развить свои технические навыки и достичь больших высот в исполнительстве. Дидактический репертуар содержит абсолютно все исполнительские трудности «новой и новейшей концертной и оперной литературы», и вместе с тем может оказаться полезным для тех, кто имеет интерес к старинной музыке. А уровень этих сочинений столь высок, что Цингель ставит их выше всего изданного в XIX столетии. Но главная заслуга Поссе состоит в том, что он охватывает все этапы исполнительского мастерства от первоначальных азов до концертного виртуозного стиля. Стоит подчеркнуть: Цингель трактовал учебно-дедуктивный репертуар Поссе в качестве универсального, позволяющего развить технические возможности обучающихся как при исполнении современной, так и старинной музыки, да еще и рассчитанный на исполнителей любого уровня. Безусловно в таком серьезном отношении к работе над техническими навыками явно прослеживается влияние традиций Гримма, как основателя Берлинской школы. Вместе с тем нельзя не учитывать и «Школу игры» Альберта Цабеля, и учебную программу Иды Эйхенвальд, рассмотренные в предыдущей главе, где техника в основном преобладала над другими исполнительскими навыками.

Вильгельм Поссе, будучи уже вышедшим на пенсию¹²⁹, имел звание *Königlichen Kammervirtuos*, что в те времена было высшим званием¹³⁰. В начале

¹²⁸ Zingel G.J., «Wilhelm Posse und seine Studienwerke für Harfe» // Deutsche Musiker Zeitung. 1932. № 43. P. 507–508.

¹²⁹ В годовом отчете школы за 1902–1903 учебный год в списке педагогов рядом с фамилией Поссе стоит ремарка «a. D.», что на немецком расшифровывается как «*außer Dienst*» — буквально «находящийся на пенсии». В 1902 году Поссе было пятьдесят лет.

¹³⁰ Jahres-Bericht. Hochschule für Musik. 1902–1903. P. 4.

прошлого столетия в Германских землях подобные звания присваивались королем Пруссии музыкантам-инструменталистам, как правило работающим в значимых оркестрах страны (более распространенным и высшим по рангу званием было *Kammernusiker*). Поссе мог получить это почетное звание как солист Берлинской государственной капеллы (*Staatskapelle Berlin*). На посту профессора Школы вместе с педагогической работой Поссе принимал участие в концертах. В частности, он участвовал в концерте 18 марта 1903 года, исполняя «Четыре песни для женского хора двух валторн и арфы» И. Брамса.

Вильгельм Поссе вошел в историю не только как педагог и исполнитель. Он является автором ряда сочинений для арфы, переложений фортепианных произведений, например, Ф. Листа и Ф. Шопена, а также редактором сочинений для арфы других композиторов, в их числе Ж. Дизи и Л. Шпор. Франц Пёниц (1850–1912), соученик Поссе по классу Л. Гримма, посвятил своему другу Фантазию для арфы оп. 65.

К 1902 году, к моменту поступления Слепушкина в Высшую школу музыки, класс арфы был немногочисленным и состоял из трех студентов, а годом спустя — из четырех. Обучался Слепушкин ровно два года, в период с октября 1902 года по октябрь 1904.

Занятия в классе Поссе проходили в условиях жесткой дисциплины, но у начинающего арфиста после долгих лет строевой жизни вряд ли возникали проблемы с самоорганизацией. Повседневное расписание было строго регламентировано, во многом напоминая распорядок дня у солдат в полку. От такого режима редко удавалось отклониться. Самостоятельные занятия на инструменте проходили от восьми до двенадцати часов в день, прерываясь только для приема пищи и прогулок по городу. Зимой в перерыв еще включалось время для катания на коньках¹³¹. В строгом, отчасти однообразном, формате на протяжении нескольких лет протекала жизнь Слепушкина. Пока

¹³¹ Govea, W.M. Nineteenth and Twentieth-century Harpists: A Bio-critical Sourcebook. Westport, USA: Greenwood Press, 1995. 330 p. P. 263.

Поссе не признал ученика полностью подготовленным к самостоятельной профессиональной деятельности.

В своей книге В. Дулова утверждает, что Слепушкин обучался в Школе не два года, а четыре. Выходит, что, поступив в 1902 году, окончить он должен был в 1906. Но годовые отчеты Школы говорят об ином: Слепушкин фигурирует в числе студентов лишь в 1902–1903, 1903–1904 учебных годах. Возможно, он и продолжал заниматься с Поссе в последующем, но уже в частном порядке, поскольку последующие три года жизни с конца 1904 по конец 1907 не нашли отражения в документах и об этом периоде почти ничего неизвестно. По мнению Дуловой Слепушкин «курс обучения прошел за четыре года и после успешного окончания консерватории несколько лет концертировал по Европе»¹³².

Приведенный спорный факт имеет под собой некоторые основания. Известно, что после окончания Школы, как заботливый учитель, В. Поссе устроил Слепушкина в один из гастролирующих немецких оркестров. Вероятно, в составе этого оркестра молодой арфист и концертировал по Европе. Специфика работы заключалась в том, что каждый первый пульт в определенной очередности исполнял соло с оркестром. На одном из таких концертов солирующий флейтист оказался болен, и для исполнения сольного произведения с оркестром неожиданно привлекли Слепушкина. Однако в этот момент арфистом овладело сильное волнение, не позволившее ему удержать контроль над собой. «Он разволновался и почувствовал, что от волнения ничего не может сыграть. Выйдя на эстраду, он осмотрел арфу и заявил публике, что при перевозке сломалась педаль и потому выступление не может состояться»¹³³. Инструмент, разумеется, был полностью исправен. Страх перед выступлением и сценическое волнение пересилили. Позднее арфист изложил эту историю своему педагогу, который высказал негодование в адрес ученика. Но в этой непростой ситуации Поссе сыграл свою значимую роль и

¹³² Дулова. В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 105.

¹³³ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 79.

организовал серию небольших концертных выступлений по Германии, что подтверждает факт продолжения контакта между ними. Со временем Слепушкин планомерно, шаг за шагом, с огромным усилием и напряжением работал над устранением неуверенности и волнения на сцене. Нетрудно представить себе состояние арфиста. Почти не имея сценического опыта, который формируется длительно на протяжении долгих лет упорной работы с самого детства, Александр Слепушкин только к тридцати пяти годам стал его приобретать. Скорее всего, в работе над внутренней дисциплиной вновь поспособствовало военное прошлое. Спустя некоторое время начинающий арфист чувствовал себя на сцене более уверенно.

После успеха в Германии он отправляется в Великобританию. Зимой 1908 года в Лондоне прошла серия его концертов, вызвавшая ошеломительный успех. «Английские газеты по поводу его концертов в Лондоне писали, что он играл на арфе фортепианные произведения Листа, Шопена, Балакирева и др. композиторов с поразительной легкостью, причем трудностей в исполнении хроматических пассажей, трелей и пр. для него точно не существовало»¹³⁴. По окончании этих концертов арфист получил приглашение возглавить класс арфы в Королевском колледже музыки в Лондоне. Слепушкин был готов принять это предложение, но срочная телеграмма от матери, содержащая сведения об ухудшении ее здоровья и об огромной просьбе вернуться на родину, все же заставила его отказаться и отправиться в Россию¹³⁵. С весны 1908 года для Александра Ивановича вновь наступает новый жизненный этап.

Архивные материалы позволили сделать вывод, что на сегодняшний день жизнь Слепушкина, запечатленная в исторических документах, поделена между военной историей нашей страны и историей искусства. Если архивные документы, свидетельствующие о первых десятилетиях жизни музыканта, хранятся в Российском государственном военно-историческом архиве и,

¹³⁴ Поломаренко Ив. Арфа в прошлом и настоящем. М. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 311 с. С 93.

¹³⁵ Из-за границы Слепушкин привез американскую арфу мастеров известной чикагской компании «Lyon & Nealy», чьи инструменты и по сей день остаются одними из лучших. Именно арфа Слепушкина стала первой в России инструментом этой марки.

вышеизложенное описание опиралось на этот источник, то последующий период жизни отражен в документах Российского государственного архива литературы и искусства. Пожалуй, не каждая историческая личность имеет для изучения столь полярные источники.

В первые дни после возвращения в Санкт-Петербург, вновь волею случая, Слепушкин узнает об объявлении конкурса на замещение вакансии арфиста в оркестре Большого театра в Москве. Чиновничья записка от 18 марта 1908 года, отражающая это событие, является первым документом в деле Слепушкина в Архиве литературы и искусства.

«В контору Императорских Театров

18 марта 1908 г.

По приказанию Господина в Должности Директора Императорских Театров, имею честь покорнейше просить Московскую контору Императорских Театров о сообщении, когда именно назначено конкурсное испытание на замещение вакансии арфы в оркестре Императорских Московских Театров.

В означенном конкурсе заявил желание принять участие господин Слепушкин, находящийся в настоящее время в Санкт-Петербурге.

Чиновник особых поручений при Дирекции Императорских Московских Театров.

Ив. Молчанов»¹³⁶

Уже в апреле Слепушкин играл на конкурсном прослушивании в театре и с будущего концертного сезона был успешно принят на должность первого арфиста. Сохранился протокол заседания конкурсной комиссии, в котором изложено решение.

«Протокол от 28 апреля 1908 года.

Апреля 8^{го} дня 1908 г.

¹³⁶ РГАЛИ. Ф. 659 № 3. Ед. Хр. 3359. Л. 1.

Комиссия по делам оркестров под представительством господина Управляющего конторой, в составе членов господина Помощника Управляющего С. Т. Обухова, Заведующего делами оркестров А. Ю. Симона, Капельмейстера Н. А. Федорова, Главного дирижера балета А. Ф. Арендса, Капельмейстера Е. Е. Плотникова, главного хормейстера У. У. Авряняна и экспертов из артистов-музыкантов оркестра Большого Театра проводила конкурсное испытание на вакантное место I^{ой} арфы солиста в оркестр Большого Театра с окладом 2400 руб. в год и 720 руб. ежегодно за прокат инструмента.

В конкурсе принимали участие 2-жи Алымова, Шетохина, 2-да Амосов и Слепушкин. По конкурсу был признан достойным к занятию вышеозначенной вакансии господин Слепушкин с 20 августа 1908 г. на один год испытания, причем Комиссия постановила отметить весьма хорошее исполнение 2-жи Алымовой»¹³⁷.

В этот день на конкурсном прослушивании в театре присутствовала Клементина Бакланова, ученица Иды Эйхенвальд. В своих воспоминаниях она свидетельствует: «Заиграл Слепушкин «Итальянскую фантазию» Пэриш-Алварса. Боже мой! Боже мой — это звучал каждый атом воздуха, все вокруг звучало, пело. Комиссия застыла. Я не сводила глаз с Сука, чтобы проверить, не сон ли это. Когда кончил Александр Иванович «Фантазию», в зале стояла абсолютная тишина. Очнувшись, комиссия предложила ему еще сыграть что-нибудь. Сыграл «Северную балладу» [Пёница] — результат тот же. Еще просили — сыграл первую прелюдию и фугу Баха, потом «Жаворонка» Глинки–Балакирева... Когда Слепушкин вышел в соседний зал, ожидая, пока его вызовут для читки нот, я пустилась за ним и просила его научить меня играть. Как я ни уверяла, что его игра потрясла всех, он твердил свое: «Вряд ли я прошел. Ежели меня примут, приходите завтра в 9 утра». Тут вышла комиссия, и все стали петь ему дифирамбы»¹³⁸. После положительного решения

¹³⁷ РГАЛИ. Ф. 659 № 3. Ед. Хр. 3359. Л. 8.

¹³⁸ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 80.

комиссии последовало медицинское заключение, позволяющее Слепушкину работать в оркестре. Годом спустя в дирекции Большого театра вышло распоряжение о продлении срока работы арфиста по окончании годового испытания. Здесь за время службы Слепушкин играл не только в оркестре, а также выступал, хотя и редко, с сольными программами, и занимался общественной работой. В частности, осенью 1910 года он участвовал в благотворительном концерте в пользу московских беспризорных детей, о чем говорится в сохранившейся телеграмме, адресованной директору Императорских театров В. А. Теляковскому¹³⁹.

Когда жизнь на новом поприще более-менее устоялась, в возрасте сорока лет Слепушкин обзаводится семьей. В январе 1910 года он подает прошение в контору Московских Императорских театров с просьбой выписать разрешение «для представления духовному начальству» на вступление в законный брак с «девицей дворянского происхождения», дочерью военного капитана Ниной Александровной Малиновской¹⁴⁰. Ответ дирекции был положительным и последовал буквально на следующий день:

«Свидетельство Министерства Императорского двора Московской Конторы Императорских Театров

5 января 1910 г.

Дана служащему при Дирекции Императорских Театров артисту-музыканту солисту Александру Ивановичу Слепушкину, вероисповедания Православного, в том, что на вступление его в первый законный брак со стороны Дирекции препятствий не встречается, в чем Московская Контора Императорских Театров за надлежащею подписью и приложением печати свидетельствует.

Управляющий Конторой Н. Фонбооль

«Делопроизводитель Василевский»¹⁴¹.

¹³⁹ РГАЛИ. Ф. 659 № 3. Ед. Хр. 3359. Л. 21.

¹⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 659 № 3. Ед. Хр. 3359. Л. 19.

¹⁴¹ РГАЛИ. Ф. 659 № 3. Ед. Хр. 3359. Л. 20.

Этот год оказался знаковым для четы Слепушкиных: у них родился сын Александр. К сожалению, неизвестно никаких сведений о супруге арфиста и судьбе их сына.

Слепушкин-исполнитель вошел в историю, как блестящий виртуоз, владеющий небывалой до него фантастической техникой игры, Слепушкин-педагог — как основоположник новой методы обучения игре на арфе, значительно обогативший арфовый репертуар, заложивший в России основы современного арфового исполнительства. Арфист воспитал плеяду выдающихся учеников, продолживших его традиции, которые сохраняются и в наши дни.

Одновременно со службой в театре, в тот же год Слепушкин начинает свою профессиональную музыкальную карьеру в качестве профессора класса арфы Московской консерватории.

О работе арфиста в консерватории известно немного. В основном это воспоминания его учеников и коллег-современников. За период своей недолгой работы он обучил и подготовил к выпуску нескольких музыкантов. Среди них и К. Бакланова, выпускница класса И. Эйхенвальд, продолжившая обучение под его руководством, М. Бедлевич-Пушечникова, Е. Райская, Е. Сулимова, С. Тауэр и другие. Марии Корчинской и Николаю Парфенову принадлежит особое место в числе учеников (более детально о них пойдет речь в следующей главе). После ухода Иды Эйхенвальд в 1906 году с поста профессора консерватории на протяжении двух лет, до появления великого арфиста, в классе преподавали некоторые из ее учеников, а также Ксения Александровна Эрдели. Но, как уже говорилось, ученикам Иды Ивановны не удалось продержаться в консерватории долго, а Ксения Александровна повторно войдет в число педагогов класса уже после смерти Александра Ивановича.

Конечно, приход Слепушкина привнес новое дыхание в жизнь класса. «С его вступлением в должность профессора консерватории многое изменилось в арфовом классе. Серьезнее и разнообразнее стал репертуар. Стройную систему обрели методические принципы. Большое значение придавалось освоению

новых исполнительских приемов. Техника в результате этого продвинулась настолько, что стало возможным исполнение не только самых сложных произведений для арфы, но и трудных фортепианных пьес»¹⁴².

Согласно новой версии Устава Императорских консерваторий от 1907 года, Слепушкин, как не имеющий диплома российских консерваторий, должен был поступить на работу в должности экстраординарного преподавателя. В свое время И. Эйхенвальд аналогично начинала деятельность на посту сверхштатного преподавателя. В § 15 Устава говорится: «Преподаватели и профессора, окончившие курс в Императорской Консерватории, считаются ординарными, прочие же все — экстраординарными»¹⁴³. Однако в примечании сказано, что «Экстраординарные преподаватели и профессора, выдержавшие испытание на аттестат или диплом консерватории... переименовываются в ординарные»¹⁴⁴. Дальнейшее повышение в ученых званиях было возможным по прошествии нескольких лет работы. Так, преподаватели через пять лет работы приобретали звание старшего преподавателя. «Старшие преподаватели по истечении семи лет преподавательской их деятельности в консерватории в этом звании могут быть возведены в звание профессора (2-ой степени)»¹⁴⁵. Звание профессора 1-й степени возможно было получить только после десяти лет работы в предыдущем звании, а по истечении двадцати пяти лет — звание заслуженного преподавателя или заслуженного профессора. В случае с Александром Слепушкиным карьерный рост по указанным педагогическим званиям проходил значительно быстрее.

В опросном листе от 22 февраля 1911 года Слепушкин фигурирует в звании старшего преподавателя, присвоенном ему спустя лишь три года работы, вместо положенных по Уставу пяти. Опять-таки, согласно действующему Уставу дальнейшее повышение (после старшего преподавателя) было возможно только по истечении семи лет. Тем не менее, Художественный

¹⁴² Дулова. В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 105.

¹⁴³ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. № 1. Ед. Хр. № 22. Л. 15.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же.

совет консерватории возводит Александра Ивановича Слепушкина в звание профессора второй степени уже в 1914 году¹⁴⁶. Таким образом, по прошествии шести лет работы в консерватории Слепушкин получил звание профессора. Бесспорно, Александр Иванович заслужил это звание как никто другой. Его профессиональный уровень, природный талант, горячая любовь, уважение со стороны учеников и коллег по работе прямое тому подтверждение. К большому сожалению, только десять лет — с 1908 по 1918 — было отведено ему судьбой, чтобы пройти блистательный творческий путь как музыканту, исполнителю и педагогу. В ноябре 1912 года у арфиста впервые диагностировали инфекционное заболевание брюшной тиф, повлекшее роковые события в его судьбе.

«Извещение о заразной болезни

Болезнь — инфекция

Когда заболел — 9 ноября 1912 г.

Где живет — Тверской бульвар, д. 9, кв. 14

Какие меры приняты — на артиста Слепушкина и на семью его карается карантин.

Приблизительный срок карантина — о времени окончания карантина последует особое уведомление»¹⁴⁷.

Как видно из выписки документа, вместе с извещением о заразной болезни на всю семью наложили карантин на срок больше двух месяцев. 30 января 1913 года карантин был снят, но резолюция врачей гласила, что «по состоянию здоровья господин Слепушкин не может быть допущен к исполнению своих обязанностей впредь до особого уведомления»¹⁴⁸. За этим последовали постоянные осмотры, обследования, заключения врачей и прочее. Врачебная записка от 5 февраля 1913 года свидетельствовала о некотором улучшении здоровья Александра Ивановича: «... мы [врачебная комиссия]

¹⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. № 2. Ед. Хр. № 24. Л. 31.

¹⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. № 3. Ед. Хр. № 3359. Л. 32.

¹⁴⁸ Там же. Л. 33.

приходим к заключению, что господин Слепушкин находится на пути к выздоровлению, и что для восстановления сил и здоровья ему необходимо отдохнуть от занятий и пребывание в теплом южном приморском климате в окрестностях Ниццы в течении не менее полутора месяца»¹⁴⁹.

Вслед за тяжелым заболеванием, изрядно вымотавшим самого арфиста и его семью, последовало другое, теперь уже общественно-социальное потрясение — 1 августа 1914 года Российская Империя вступила в войну с Германией. Слепушкин, как бывший военный (штабс-ротмистр в запасе) был призван на военную службу в самые первые дни войны. С августа месяца жалования в театре он уже не получал, а был переведен на компенсационный расчет. В записке чиновника дирекции Императорских театров от 12 октября 1914 года содержится следующая запись:

*«Солист-арфист Слепушкин не получил содержание с 21 августа, с которого числа он значится призванным на действительную военную службу, и, следовательно, только с этого числа ему должно производиться содержание по расчету из пенсионного оклада»*¹⁵⁰.

К счастью, он не был командирован на фронт. Его превосходное военное образование и лингвистические способности позволили занять пост в военно-цензурной комиссии.

По одним данным он сразу начал работу в Москве, не выезжая за ее пределы, что позволило продолжить занятия со своими учениками. «Благодаря прекрасному знанию иностранных языков он получил назначение на работу в военной цензуре в Москве и не прерывал занятий со студентами консерватории»¹⁵¹. Однако по другим данным в начале войны Слепушкину пришлось ненадолго покинуть Москву: «Слепушкин был призван на военную службу как переводчик по Петроградскому округу, но тосковал без арфы. При содействии Собинова его перевели на ту же должность в Москву, где он

¹⁴⁹ Там же. Л. 41.

¹⁵⁰ Там же. Л. 58.

¹⁵¹ Дулова. В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 106.

совмещал работу в консерватории и в оркестре с военной службой»¹⁵². Скорее всего, Слепушкин все же покидал на некоторое время Москву в 1914 году, так как в письме Начальника Главного управления Генерального штаба С. К. Добророльского от 20 октября 1914 года на адрес директора Императорских театров В. А. Теляковского значится: «...штабс-ротмистр Слепушкин отчислен от Петроградской военно-цензурной комиссии с переводом в Москву...»¹⁵³. В другой записке конторы Императорских театров говорится о том, что «артист-музыкант» Слепушкин исполняет свои обязанности в театре с 1 ноября 1914 года¹⁵⁴. Согласно этим данным подтверждается его временный отъезд из Москвы, состоявшийся, вероятно, в период с августа по ноябрь 1914 года.

Последние годы жизни Слепушкина, к сожалению, не нашли отражения ни в архивной документации, ни в воспоминаниях современников. В одном из последних врачебных заключений говорится об улучшении его здоровья. К сожалению, это улучшение было лишь временным. Состояние арфиста ухудшалось, а болезнь прогрессировала. Александр Слепушкин скончался 30 марта 1918 года на 48-м году жизни.

За отведенные судьбой десять лет полновесной творчески активной жизни артиста он достиг невероятных высот. Блистательная игра Слепушкина потрясала всех, кто его слышал. К. Эрдели свидетельствует: «Играл он с поразительной технической законченностью и чудесным звуком. Просто не верилось, что это звучит арфа»¹⁵⁵. Как исполнитель он обогатил и репертуар для арфы во многом за счет возврата к многочисленным переложениям фортепианной музыки. В начале XX столетия арфисты стремились к исполнению и распространению главным образом музыки, написанной специально для арфы. Пора, когда арфисты концентрировались преимущественно на исполнении фортепианных транскрипций, прошла еще в

¹⁵² Покровская Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. 352 с. С. 271.

¹⁵³ РГАЛИ. Ф. 659. Оп. № 3. Ед. Хр. № 3359. Л. 60.

¹⁵⁴ Там же. Л. 61.

¹⁵⁵ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 79.

середине XIX века. «Заслуга Слепушкина... указание дальнейших путей к расширению арфной литературы за счет многих фортепианных произведений, т.е. возврат к тем достижениям, которые в свое время блестяще осуществлял Э. Пэриш-Алварс и которые почти совершенно забыты современными арфистам»¹⁵⁶. Стоит напомнить: исполненное им произведение на вступительном экзамене в Берлине — «Жаворонок» М. Глинки–М. Балакирева, да еще и по фортепианному оригиналу (!). Как педагог он воспитал целое поколение выдающихся арфистов, чьи последователи работают и по сей день, и сформировал прочную основу арфовой педагогической школы Московской консерватории. Как методист — стал реформатором арфового искусства, основоположником новой исполнительской традиции в нашей стране. Учебно-методическая модель Слепушкина, ранее заложенная его педагогом В. Поссе, впоследствии стала эмблемой русской арфовой школы. По большому счету зарождение отечественной школы игры на арфе как самобытного национального явления произошло именно в период деятельности Слепушкина, и заявило о себе лишь в первые десятилетия XX века, когда современная западная традиция уже приближалась к своему двухсотлетию.

3.2. Метод Поссе-Слепушкина: история возникновения и проблема авторства

Возникновение и развитие русской национальной арфовой школы справедливо связывают с именем Александра Ивановича Слепушкина. На протяжении вот уже более ста лет в среде российских арфистов Слепушкин безоговорочно является создателем нового метода. Принципы его обучения отличны от западноевропейских прежде всего постановкой руки, положением пальцев, движением кисти и другими исполнительскими приемами. Именно они составляли неизменный комплекс педагогических принципов западной методики.

¹⁵⁶ *Поломаренко Ив.* Арфа в прошлом и настоящем. М. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 311 с. С 93.

Уже в первой четверти XX столетия новаторские введения Слепушкина заметно выделяли русских арфистов. Не возникает сомнений в том, что в этот период отечественная школа начинает обладать совокупностью методических новшеств, отличных от распространенных в других странах. Первым же, кто в нашей стране стал реализовывать эти открытые новаторства (как в исполнительстве, так и в педагогике) был Слепушкин. Поскольку вся его педагогическая деятельность протекала в стенах Московской консерватории, то она становится первым учебным заведением (и фактически единственным очагом распространения) его методических новшеств. Именно по этим причинам Слепушкина и называют основателем русской арфовой школы.

Однако сопоставление архивных исторических документов и хронология событий, такой безоговорочный факт ставят под сомнение. Естественно, встает дискуссионный вопрос определения авторства новаторских принципов Слепушкина.

По возвращении на родину в начале 1908 года, Александр Иванович уже в совершенстве владел новым исполнительским методом, который и стал реализовывать в своем классе в консерватории. Выходит, что он выступал лишь носителем и продолжателем традиции, освоенной во время обучения, поскольку нет никаких свидетельств или воспоминаний современников, хоть минимально подтверждающих преобразования в его работе после возвращения в Москву или создания новых педагогических принципов.

Можно предположить, что Слепушкин разработал свой новый метод, будучи в Германии — или во время обучения, или уже в период работы в оркестре. Но биография арфиста не подтверждает такую гипотезу: Слепушкин начал свою музыкальную карьеру достаточно поздно в возрасте тридцати с небольшим лет, выйдя в отставку из рядов Императорской армии. И вряд ли он, будучи очень одаренным человеком, смог бы за два года обучения в Высшей школе и за последующие три года работы в совершенстве освоить существующую методику, а также осознанно подойти к созданию новой. Слишком короткий срок для освоения и преобразований.

Если же Слепушкин изучил все исполнительские новшества в классе Вильгельма Поссе, то тогда создателем следует назвать немецкого арфиста, и эта роль приписывается Слепушкину ошибочно. Доводы в пользу такой версии вполне убедительны. Поссе был даровитым исполнителем, блестящим виртуозом и серьезным педагогом с многолетним стажем. Его путь музыканта подкреплен и огромным артистическим опытом.

Кроме того, другие представители Берлинской школы, обучаясь, как и Поссе, у К. Л. Гримма, этой новаторской методой не владели. Свидетельством тому служит уже представленная школа Альберта Цабеля. Некоторые более поздние исследователи именуют Вильгельма Поссе единственным автором этой методики. Так, Н. Покровская пишет, что Поссе «много времени и сил уделял педагогике, создал свой метод игры, который передавал ученикам (в частности А. И. Слепушкину), но школы так и не написал»¹⁵⁷. Далее автором перечислены некоторые особенности этой школы, но, к сожалению, не подкрепленные историческим анализом.

Можно предположить, что Поссе стал модернизировать и преобразовывать в своем классе существующую западноевропейскую исполнительскую традицию, а Слепушкин как гениальный ученик довел ее до совершенства. Однако эти рассуждения так и останутся гипотетическими, поскольку при жизни ни Поссе, ни Слепушкин не оставили ни публикаций, ни даже каких-либо записей, где бы они излагали свои исполнительские и педагогические принципы.

Конечно, абсолютное новаторство этого метода не вызывает никаких сомнений. Одним из подтверждений тому может служить ученический путь упоминавшейся Клементины Баклановой. Будучи выпускницей класса И. Эйхенвальд, она спустя около двух лет после окончания полного курса консерватории, специально продолжила свое обучение у Слепушкина, чтобы освоить новый исполнительский метод. В личном листке по учету кадров

¹⁵⁷ Покровская Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. 352 с. С. 163.

Московской консерватории в разделе «Автобиография» она написала: «Кончив консерваторию усовершенствовалась по арфе у проф. Слепушкина, введшего [орфография оригинальная] новую школу»¹⁵⁸.

В качестве еще одного подтверждения можно привести свидетельства Николая Парфенова, другого ученика Слепушкина. Парфенов сообщает: «... покойный учитель мой, проф. Александр Иванович Слепушкин, выдающийся арфист и педагог, создавший свою школу, во многом изменившую воззрения на технические возможности арфы»¹⁵⁹. В этих словах Парфенов не только называет Слепушкина создателем школы, но и отмечает новаторство его методы и ее значения. Нет никаких оснований, чтобы усомниться в новшестве самого метода.

В 1927 году Николай Парфенов издает книгу «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина», которая проводит определенную грань в изучении истории исполнительского метода и его авторства. Обстоятельства сложились так, что именно эта книга, опубликованная уже после кончины и Поссе, и Слепушкина, стала первой в истории публикацией, где рассматриваемый исполнительский метод получил письменную фиксацию, и вместе с тем эта книга стала первым в истории изданием на русском языке в области арфовой педагогики.

Николай Гаврилович Парфенов является последним выпускником Слепушкина. В небольшом предисловии к книге он отчасти проливает свет на некоторые вопросы, поскольку указывает, что Слепушкин все же планировал осуществить публикацию учебника. Так, сетуя о должном отсутствии методической литературы для арфы, Парфенов пишет, что учитель его «имел, повидимому [орфография оригинальная], намерение восполнить этот пробел, на что указывают оставшиеся после его смерти материалы в этой области. Материалы эти, послужившие основанием для настоящего руководства, будучи

¹⁵⁸ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 392. 3 л. Л. 2.

¹⁵⁹ Парфенов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 60 с. С. 2.

ценными по существу, потребовали значительного пересмотра и дополнений»¹⁶⁰. С одной стороны, если верить Парфенову, Слепушкин все же оставил записи своих методических принципов, пускай и скромные по объему и такое издание смогло бы дать ответ на многие вопросы. Но, с другой, по словам Парфенова, оставшиеся материалы подверглись не просто редакции, а «значительному пересмотру и дополнениям». Самое главное — они явились лишь основой для другой самостоятельной публикации. По какой причине Парфенову потребовалась переработка материалов своего педагога неизвестно, как в равной степени неизвестно насколько текст книги принадлежит руке Слепушкина.

С большей долей уверенности можно говорить, что текст полностью составлен Парфеновым, и представляет собой лишь изложение метода игры, по которому обучался он сам. Подобную публикацию мог осуществить и любой другой арфист, обученный по этой же системе. Вопрос авторства самой методики не получает разрешения на страницах книги Николая Гавриловича, поскольку в роли создателя он рассматривает только своего педагога. Убежденность более молодых поколений отечественных арфистов в полном авторстве Слепушкина, вероятно, стала основой для позиции Парфенова.

Следующий вопрос сводится к значению самого метода для двух национальных культур. Почему он стал именоваться русской арфовой школой в России, а в Германии растворился практически вместе с уходом В. Поссе? Дать однозначный ответ на данный вопрос трудно, так как на ход истории влияла своя особая культурно-историческая ситуация каждой страны.

В Германии на рубеже XIX–XX веков профессиональное обучение на арфе существовало уже более ста лет. По всей стране насчитывалось несколько очагов, где проходило становление квалифицированных арфистов. Помимо Берлина освоить игру на арфе можно было в Веймаре, Мюнхене, Нюрнберге и других городах, и в каждом из них могли существовать региональные

¹⁶⁰ Парфенов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с. С. 2.

особенности, хотя бы в исполняемом репертуаре. На этом фоне, возникшая в классе Поссе новая школа, фактически стала очередной локальной разновидностью и претендовать на статус национальной никак не могла. Более того, даже в самом Берлине сосуществовали как минимум две исполнительские и методические школы. В такой ситуации сам Поссе испытал некоторые трудности лично на себе. Об этом свидетельствует сохранившееся в архиве Берлинской высшей школы музыки письмо¹⁶¹ Вильгельма Поссе на адрес директора школы, в котором он перед выходом на пенсию просил не рассматривать кандидатуру Макса Зааля в качестве, пришедшего ему на смену, лишь по тому, что Зааль обучал своих студентов по отличной от Поссе системе. Тем не менее, дирекция школы прошение арфиста не рассмотрела. Вместе с тем эта указывает на то, что метод Поссе после его ухода на пенсию дальнейшего развития в арфовом классе Школы не получил.

Обстановка в России была совершенно другой. К началу XX столетия вся система обучения на арфе концентрировалась лишь в Санкт-Петербурге и Москве в классах двух консерваторских профессоров немецкого происхождения, и в общей сложности не насчитывала даже полувека. Появление Слепушкина в музыкальном мире нашей страны буквально перевернуло представление об инструменте. А. Цабель и И. Эйхенвальд, будучи солистами и концертными исполнителями, имели очень высокий исполнительский уровень. Однако, согласно воспоминаниям, Слепушкину не было равных, и во время его игры слышавшим не верилось, что звучала арфа. Его игра фактически произвела революцию среди наших соотечественников в представлении об инструменте. Он был первым исполнителем такого уровня в Российской империи. На фоне полного засилья иностранных музыкантов появляется русский арфист, владеющий небывалой до него техникой. Более того — неизвестной присутствующим иностранцам. Ведь в класс к Слепушкину шли специально, чтобы переучиться и освоить новый

¹⁶¹ Письмо В. Поссе на имя директора Высшей школы музыки в Берлине от 31 октября 1922 года. На нем. языке. Рукопись. Архив Берлинской высшей школы музыки № 4562, 13.11.1922.

исполнительский способ. Все это и заставляет музыкальную общественность определить его самого в качестве создателя, хотя Слепушкин лишь продолжил исполнительский метод Поссе в России. Конечно, репутация Слепушкина подкрепляется и выдающимися учениками его класса, ведь именно в этот период у него обучались К. Бакланова, М. Корчинская, Н. Парфенов и другие, распространившие славу своего педагога даже за пределами России.

Таким образом, можно заключить: 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 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.**

Двойное название метода не является новшеством в отечественном музыкознании. В частности, на страницах более поздней литературы, в которой так или иначе рассматривается история этого вопроса, можно встретить определение метод Поссе-Слепушкина¹⁶². Но ни в одной из существующих работ не уделялось должного внимания при изучении вопросов зарождения и развития этого исполнительского метода.

3.3. Н. Парфенов «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина»

Историческая судьба метода Поссе-Слепушкина была непростой и прошла долгий путь от неопределенностей при формировании до небывалого

¹⁶² Например, такое название фигурирует в некоторых публикациях Н. Покровской, цитируемых в настоящей работе.

высокого расцвета. Около полувека школа Поссе-Слепушкина существовала только в устной традиции и передавалась что называется «из рук в руки». Понадобилось пройти через три поколения арфистов, чтобы получить изложение на бумаге, пускай и в переработанном виде. И, говоря о характере записи и переработке, вновь стоит обратиться к книге Н. Парфенова.

Книга Николая Гавриловича небольшая по объему (50 страниц) и состоит из Вступления и шестнадцати глав. Ниже приводится оглавление книги¹⁶³:

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

Глава	Название	Страница
	Вступление	5
Глава I	Строй арфы и педали	7
Глава II	О звуке	11
Глава III	Положение арфы во время игры	—
Глава IV	Положение туловища во время игры	12
Глава V	Техника игры	13
Глава VI	Техника извлечения звука (положение руки и пальцев)	—
Глава VII	Движение кисти	17
	Стаккато флажолеты	18
Глава VIII	Интервалы и их <i>doigtés</i>	20
	Упражнения для изучения интервалов:	23
	Мелодические фигуры	23
Глава IX	Упражнения для двух пальцев	24
	Упражнения для трех пальцев	—
	Упражнения для четырех пальцев	26
Глава X	Трель	28
	Гаммы. Схема:	
	1) для правой руки — в восходящем направлении гаммы	29
	2) для правой руки — в нисходящем направлении гаммы	31
Глава XI	3) для левой руки — в восходящем направлении гаммы	—
	4) для левой руки — в нисходящем направлении гаммы	—
	Технические приемы, применяемые при игре гамм:	32

	1) в восходящем направлении	—
	2) в нисходящем направлении	—
Глава XII	Игра двойными нотами	34
Глава XIII	Глиссандо	35
Глава XIV	Аккорды, исполняемые глиссандо	37
	Арпеджио:	42
Глава XV	1) в восходящем направлении	44
	2) в нисходящем направлении	45
Глава XVI	Некоторые технические трудности, в связи с положением пальцев	46

Структура книги Парфенова близка многим более ранним западноевропейским учебно-методическим изданиям, и подобно им в крупном плане состоит из двух обязательных разделов: теоретического (главы с первой по восьмую) и практического (главы с девятой по шестнадцатую).

Объем разделов равномерный — ровно по половине от общего количества глав приходится на каждый и почти столько же от общего количества страниц с небольшим перевесом в сторону практического раздела (что объясняется помещенными там упражнениями).

Некоторые главы книги, например, девятая, одиннадцатая и пятнадцатая, имеют более дробное деление, не всегда получающее свою отдельную нумерацию. Абсолютно всем главам дано название. В книге отсутствуют какие-либо дополнения и не включены музыкальные произведения в качестве приложения. Словом, издание имеет сугубо дидактическое назначение¹⁶⁴.

Оглавление показывает, что в книге не представлены разделы, содержащие сведения о начальных основах музыкальной грамоты, что отличает ее от некоторых подобных зарубежных изданий предыдущих столетий. Другим заметным отличием от предшественников Парфенова является отсутствие

¹⁶⁴ При нумерации страниц иногда применяется знак «—», что означает повтор страницы. Иногда при дроблении главы на более мелкие разделы номер страницы дублируется, как, например, страница 23.

главы о разновидностях арфы — животрепещущего вопроса для арфистов XVIII–XIX столетий и фактически ключевой главы в изданиях тех времен, поскольку от этого зависело все дальнейшее изложение учебника, специально написанного под определенный вид инструмента. Показательное совпадение: за четверть века до этого, в 1900 году, коллега Парфенова, петербуржец Альберт Цабель в своей «Школе игры на арфе» первую главу полностью посвятил описанию существовавших разновидностей инструмента, что свидетельствовало о неразрешенности данного вопроса. В нашей стране ситуация стабилизировалась в 1920-е годы, когда полностью укоренилась только одна разновидность инструмента — арфа с двойным действием педалей. Парфенов этого вопроса в книге не поднимает, а во вступлении и вовсе пишет о такой модели инструмента, как о самой совершенной конструкции и едва ли не единственно существующей. «Знаменитым французским мастером Эраром, был изобретен аппарат двойной педали, окончательно снявший с арфы оковы диатонизма и предоставивший ей все богатства гармонии и модуляций»¹⁶⁵. Однако в первой четверти XX века в некоторых западноевропейских странах все еще продолжали обучать на других разновидностях арфы как с одним действием педалей, так и на хроматической беспедальной арфе¹⁶⁶.

Вступление в книге представляет краткий очерк по истории инструмента и содержит его изображение. Первая глава «Строй арфы и педали» посвящена не только этим двум вопросам. В ней автор раскрывает способы настройки инструмента, установки и натягиванию струн, описывает строение и действие педалей, объясняет работу механики инструмента, энгармоническую замену звуков и тональностей, что на арфе имеет огромное значение.

Вторая глава «О звуке» состоит всего из трех небольших абзацев, но по содержанию предстает чуть ли не основой всего метода Поссе-Слепушкина, фундаментом всей исполнительской школы. Именно особая природа звукообразования и породила отличные от других формы приведения струны в

¹⁶⁵ Там же. С. 5.

¹⁶⁶ Сафиханова Л. А. Хроматическая арфа Г. Лиона. На рус. языке. Рукопись, 2017.

действие. По своему физическому строению сила звука на арфе напрямую зависит от способа щипка струны и ее последующего колебания. Во второй главе уже упоминалось о двух возможных способах звукоизвлечения на арфе. По мнению Парфенова: «При игре на арфе колебания струн могут дать наиболее сильный и полный звук лишь при условии направления колебаний в плоскости струн, или поперек древесных волокон деки... Струна, имея одинаковое направление колебаний с волокнами деки, даст весьма слабый звук; между тем как, произведя колебания струны поперек волокон, получим максимальную силу звука [орфография оригинальная]»¹⁶⁷. Таким образом, основополагающим критерием метода Поссе-Слепушкина является иное направление колебания струны при игре (в плоскости струны или «поперек древесных волокон деки»), а значит и иное звучание инструмента, что и выделяет эту школу от существовавшей ранее общеевропейской традиции, порождая новые качества игрового аппарата и приемов звукоизвлечения. «Вышеприведенный принцип приведения струн в колебание в дальнейшем явится основанием для техники рук и пальцев»¹⁶⁸.

В остальных главах теоретического блока книги метод Поссе-Слепушкина получает долгожданное литературное изложение: главы, в которых содержатся ключевые сведения о посадке за инструментом, постановке рук, пальцев, кисти и других.

В следующей главе изложено о положении инструмента во время игры. Автором выделяется три точки опоры для инструмента: две ножки основания арфы (справа и слева) служат опорой для нижней части, а точкой опорой для средней части становятся колени играющего, поскольку арфа немного наклонена во время игры. Таким образом, вес инструмента получает равномерное распределение. Вместе с тем не рекомендуется зажимать арфу в коленях, что приведет к некоторому дисбалансу при распределении веса и затруднит движение ног в работе с педалями. «Держать арфу следует, по

¹⁶⁷ Парфенов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с. С. 11.

¹⁶⁸ Там же. С. 11.

возможности, в равновесии, чтобы она не слишком надавливала на колени, и, вместе с тем, не отклонялась бы слишком от играющего»¹⁶⁹.

Особое внимание рекомендуется обратиться на положение туловища, чему посвящена IV глава. Корпус играющего необходимо держать прямо и естественно. От его положения напрямую зависят позиция рук и их движение, а также положение головы. «Левая рука, при правильном положении туловища, должна свободно доставать нижние, басовые струны... Правая рука не должна испытывать особых затруднений во время игры, так как верхняя часть звуковой коробки служит для этой руки опорой... Правильное положение туловища настолько важно, что никакие отклонения от него недопустимы»¹⁷⁰.

Постановку рук и позицию пальцев на струнах Парфенов с максимальной детализацией формулирует в главе VI. Каждый из пяти пальцев обладает определенной функциональностью и различной силой звукоизвлечения. Роль каждого пальца получает у Парфенова свою характеристику:

Большой палец	—	Самый сильный, но неповоротливый
Указательный палец	—	Наиболее ловкий
Средний палец	—	Самый длинный, больше других связан в своих движениях, что очень часто лишает его свободы при игре
Безымянный палец	—	Самый слабый
Мизинец	—	Не принимает участия в игре, но выполняет функцию поддержки четвертому пальцу, добавляя ему силы при игре

¹⁶⁹ Там же. С. 11.

¹⁷⁰ Там же. С. 12.

Исходя из физических свойств инструмента, производить обрыв струны пальцами необходимо примерно в ее середине. «Струна даст наиболее широкие колебания, будучи приведена в движение в середине, следствием чего явится звук наибольшей силы, руки надо держать на соответствующей высоте; однако, басовые струны, имеющие здесь слишком широкие колебания, следует обрывать немного ниже»¹⁷¹. Постановка пальцев на струны производится по следующей схеме:

Вначале на струны следует поставить указательный палец.

Треть мякоти его подушечки прикасается к струне. Это положение указательного пальца позволяет образовать угол примерно в 45° между струнами и линией кисти, проходящей по основаниям пальцев («костяшек» пальцев¹⁷²).



Затем на струны выставляется большой палец.

Он должен быть абсолютно прямым, а его положение образует угол примерно в 40° с положением струны. Мякоть подушечки большого пальца задействуется в большем количестве, чем указательного. «Мякоть первого сустава будет касаться струны так, что сверху струна будет заходить немного за середину пальца и, направляясь ниже, составит с осью пальца угол также около 40°»¹⁷³.



Далее на струны поочередно ставятся третий и четвертый пальцы: третий ниже второго, четвертый ниже третьего. Количество мякоти подушечки третьего пальца, задействованной при игре, больше, чем у второго, но меньше, чем у четвертого. Четвертому пальцу требуется большее количество мякоти, в особенности пальцу левой руки при игре в нижнем регистре.

¹⁷¹ Там же. С. 13.

¹⁷² Место соединения пястной кости и фаланги пальца.

¹⁷³ Парфенов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с. С. 14.

Правильная постановка пальцев на струнах легко проверяется незримой прямой линией, проходящей по средним суставам второго, третьего и четвертого пальцев, и завершающейся в конце большого пальца. Эта же линия позволит выверить требуемый угол наклона большого пальца.

Такая постановка пальцев формирует абсолютно новое в истории арфовой педагогики положение кисти. Позиция пальцев немного разворачивает кисть в сторону от исполнителя. В результате чего возникает положение «довернутой» руки, ставшее одним из ключевых и отличительных свойств русской арфовой педагогики. С одной стороны, «довернутая» рука становится следствием постановки пальцев, а, с другой, оказывает прямое воздействие на движения пальцев. «При довернутом положении руки, количество мякоти, прикасающейся к струне, будет вполне достаточно для извлечения ясного звука»¹⁷⁴.

Известно, что для общеевропейской системы обучения характерна открытая кисть, а ладонь располагается параллельно струнам. Большой палец рекомендуется держать строго в вертикальном положении. Второй, третий и четвертый пальцы становятся на струны практически перпендикулярно, образуя угол почти в 90°. Струна при щипке проходит ровно по середине мякоти подушечки пальца. При такой позиции обрыв струны и ее последующее колебание образует совершенно иное направление, выходящее за плоскость струн.

Для того, чтобы достичь нужного направления струны, приводя ее в действие, Парфенов рекомендует произвести особое движение пальцем при обрыве струны. Строение руки и расположение струн на арфе уже во многом определяют это движение. Так, большой палец будет двигаться по направлению от исполнителя, то есть «от себя», а остальные три по направлению к исполнителю или «к себе». Вторым, третьим и четвертым пальцами обрыв струны следует производить «сгибанием пальца в нижнем его суставе, т.е. — у

¹⁷⁴ Там же. С. 14.

самого основания пальца»¹⁷⁵. Большой же палец, двигаясь «от себя», буквально толкает струну вперед, производя круговое движение. Именно такой принцип удара струны приводит ее в движение и позволит не выходить из своей же плоскости. Такая схема движения пальца от «самого основания» при обрыве струны становится краеугольной для метода Поссе-Слепушкина, а вместе с ним и для всей русской школы, что вновь подчеркивает отличительные свойства школы от более ранней европейской традиции.

Но на этом комплекс отличительных свойств не исчерпывается.

Последующее движение пальцев после того, как струна приведена в колебания, такова: большой палец, проделав движение по кругу, возвращается в исходное положение; второй, третий и четвертый после обрыва струны должны двигаться по направлению к тыльной части ладони. «Всякий палец, если ему снова не надо становиться тотчас же на струну, должен приблизиться к ладони, по возможности, не закругляясь»¹⁷⁶. В результате, возникает так называемое «отыгрывание пальцев в ладонь» или «артикуляция пальцев в ладонь», что расширяет круг отличий метода Поссе-Слепушкина. Один из последователей метода В. Дулова об этом приеме пишет: «Звукоизвлечение производится движением пальца в ладонь. Поставив второй палец на струну и легко нажав ее, нужно оттянуть ее сильным движением всего пальца в ладонь. Тот же прием звукоизвлечения относится к третьему и четвертому пальцам»¹⁷⁷. Но подобное движение могут совершить только три пальца. Движение большого, как уже отмечалось, иное.

Огромное значение в рассматриваемом методе имеет еще один характерный прием, связанный с работой кисти. После того, как струна приведена в действие одним из пальцев, кисть выполняет особое круговое движение по часовой стрелке. Такой прием получил название «кистевое движение» и призван продлить действие пальцев, еще больше придавая им правильность направления, а вместе с тем и более красочное звучание

¹⁷⁵ Там же. С. 16.

¹⁷⁶ Там же. С. 16.

¹⁷⁷ Дулова. В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 190.

инструмента. «Громадную роль в красоте звучания играет кистевое движение»¹⁷⁸.

Кистевое движение на арфе необходимо вырабатывать, начиная с большого пальца. «Твердо опираясь «от себя» на струну он [первый палец] отводится кистью... как бы вырывая звук. Указанное движение кистью крайне важно при игре аккордов, когда четвертый, третий и второй пальцы тянут струны, а следовательно, и руку, «к себе», уменьшая силу большого пальца, который должен с достаточной силой нажимать на струну в направлении от играющего. Этот прием уравнивает силу звука, взятого большим пальцем, с остальными звуками аккорда»¹⁷⁹.

В этой же главе Парфенов уделяет внимание вопросам позиции рук и локтей при игре. Поскольку их положения входят в тот самый неизменный комплекс, рассматриваемый выше, то их изложение в книге не имеет отличия от общей существующей практики.

На основе опубликованных в книге Н. Парфенова принципов метода Поссе-Слепушкина основополагающие базовые критерии, характерные для русской арфовой школы, и отличающие ее от общеевропейской традиции, вынесены в таблицу:

¹⁷⁸ Там же. С. 190.

¹⁷⁹ Парфенов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с. С. 24.

Позиция пальцев	<p>Большой палец прямой и образует угол 40° с плоскостью струн.</p> <p>Остальные пальцы располагаются ниже друг за другом. Все четыре пальца должны образовывать единую линию.</p>
Положение кисти	<p>Кисть, разворачиваясь немного в сторону, приобретает особое «довернутое» положение.</p>
Движение пальцев при извлечении звука	<p>Второй, третий и четвертый пальцы приводятся в движение от своего основания, то есть палец целиком приводит струну в действие.</p> <p>Большой палец, оставаясь прямым, совершает круговое эллипсообразное движение, возвращаясь в исходное положение.</p>
Артикуляция пальцев	<p>После обрыва струны второй, третий и четвертый пальцы должны совершить так называемое «отыгрывание», прикоснувшись ладони.</p>
Кистевое движение	<p>Завершающим этапом при звукоизвлечении на арфе становится особое кистевое движение, продлевающее работу пальцев и направленное на создание максимально певучего звука.</p>

В последующих главах изложение сосредотачивается на конкретных приемах игры и выработке определенных исполнительских навыков.

Глава VII названа «Движение кисти. Стаккато и флажолеты». На первый взгляд кажется, что она посвящена совершенно разнородным явлениям. Движение кисти связано с игровым аппаратом, стаккато — исполнительский штрих, а флажолет — особый прием звукоизвлечения. Парфенов же осуществил это объединение не случайно, поскольку оба способа игры требуют особого движения кистью. Исполнение этих двух приемов на арфе

предполагает положение кисти, открытое наружу. Именно эти факты позволили Парфенову объединить их в одну главу.

Вопросам аппликатуры и расстановке пальцев при игре различных интервалов посвящена глава VIII. В связи с самой темой Парфенов употребляет французский термин «doigté», что буквально означает «постановка пальцев» или «аппликатура». Ранее автор дает истолкование этого термина, хотя и достаточно неопределенно: «Doigté — французское слово, обозначающее применение тех или иных пальцев к тем или иным ступеням гаммы»¹⁸⁰. Здесь же Парфенов предлагает возможные варианты аппликатуры для исполнения мелодических скачков на любые интервалы, и вместе с тем формулирует важный для арфовой аппликатуры постулат, касающийся предварительной постановки пальцев. «Всякая мелодическая фигура исполняется так, чтобы последняя ее 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»¹⁸¹. В качестве упражнений для освоения аппликатуры Николай Гаврилович рекомендует «Сто упражнений» Р. Бокса, которые когда-то в своих методических трудах рекомендовали И. Эйхенвальд и А. Цабель.

Практический блок начинается с главы IX, в которой представлены упражнения на различные виды техники и приемы звукоизвлечения. При последовательной расстановке этих упражнений Парфенов придерживался простой логики, характерной для любого методического пособия, — от простого к сложному. Некоторые упражнения он уже размещал в предыдущих главах, но всегда учитывал степень нарастания сложности при выработке правильной постановки рук и пальцев.

Для освоения интервалов в девятой главе даются простейшие диатонические упражнения, не требующие поворота кисти и подкладывания пальцев. Сначала предложены упражнения для двух пальцев, затем для трех и

¹⁸⁰ Там же. С. 10.

¹⁸¹ Там же. С. 21.

четырех, с постепенным расширением мелодического диапазона самих упражнений (от тесных интервалов к широким). Завершая главу, считая этот материал особо важным, Парфенов вновь напоминает обучающимся о предварительной постановке пальцев на струны.

Естественным продолжением, по Парфенову, становится изучение трели, которому посвящена глава X. Трель как мелодическая фигура, состоящая из тесного интервала — секунды в мелодическом положении, не требует поворота кисти и подкладывания пальцев. Парфенов выделяет два варианта исполнения трели. Один общепринятый, предполагает небольшое движение кисти параллельно с пальцами. Другой — «отвернутая кисть» — по методу Поссе-Слепушкина предполагает: развернуть кисть к струнам, большой палец поставить как опору на нейтральную струну, второй и третий, скользя по двум струнам, воспроизводят звучание трели. Такой способ исполнения трели по мнению Парфенова наделяет ее «необыкновенной нежностью».

Только после того, как освоена игра простейших мелодических фигур, Парфенов советует приступать к освоению гамм, что на арфе является более сложным, поскольку поступенная мелодическая линия уже требует подкладывания пальцев и поворота кисти, вызывая у исполнителей определенные сложности.

Теоретические объяснения и возможные технические трудности при игре гамм отдельно правой и левой рукой изложены в главе XI. Причем своей спецификой обладают как восходящее, так и нисходящее движения. Строение арфы обуславливает наличие одинаковой аппликатуры для всех тональностей, независимо от количества знаков и разновидностей (натуральный, гармонический и т.д.): «На арфе струны, изменяемые посредством педалей в отношении высоты, сохраняют неизменной свою обычную последовательность, а потому и *doigté* всех гамм остается одинаковым»¹⁸². Особенностью метода Поссе-Слепушкина становится предварительная подготовка двух пальцев при игре гаммообразных движений.

¹⁸² Там же. С. 29.

Для выработки навыка подкладывания пальцев на страницах 30 и 31 Парфенов помещает схемы специальных упражнений, разработанных Слепушкиным¹⁸³. Вероятно, это фрагменты подготовительных материалов для печати. Они принадлежат руке самого Слепушкина и упомянуты Парфеновым во вступлении.

В завершающих главах с постепенным усложнением материала помещены следующие сведения: об игре гамм двойными нотами с детальными разъяснениями аппликатуры; об особенностях игры *glissando* с различными его разновидностями и вариантами аппликатуры; об исполнении аккордов с возможностью энгармонической замены звуков.

В предпоследней главе рассматриваются арпеджио. Сегодня многим кажется, что это самый имманентно арфовый прием. Однако Парфенов помещает его почти в завершении, поскольку «арпеджио на арфе вызывает сложное и неудобное движение, заключающееся в подстановке четвертого пальца при игре в восходящем направлении и большого — при нисходящем».¹⁸⁴ Арфист считает арпеджио одним из самых технически сложных приемов для исполнения на арфе. Здесь же он помещает варианты аппликатуры для игры как одноголосного арпеджио, так и двойными нотами, а также схема упражнений Слепушкина (по аналогии с данными в главе XI).

Заключительная глава отчасти носит характер дополнительной и посвящена некоторым особенностям, с которыми может столкнуться исполнитель в силу физически индивидуального строения руки.

По ряду причин эту книгу нельзя причислить к учебникам или к школам игры на инструменте. В первую очередь потому, что в ней, за редким исключением, практически отсутствуют выписанные упражнения на разные виды техники. Названные и предложенные автором упражнения в большей степени носят характер примеров с подробными комментариями. Дважды, на

¹⁸³ Хотя нельзя исключать того, что эти упражнения были разработаны еще В.Поссе, а Слепушкиным осуществлен лишь их перевод и запись на русском языке.

¹⁸⁴ Парфенов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с. С. 42.

страницах 17 и 23 Парфенов отсылает читателя к сборнику «Сто упражнений» Р. Н. Ш. Боксы, чьи экземпляры имели огромную популярность в прошлом и очень часто служили хорошим подспорьем для различных авторов арфовых трактатов. И также дважды помещает схему упражнений А. Слепушкина при игре гамм и арпеджио. Выходит, что характерная для учебников техническая база, состоящая из комплекса выстроенных упражнений по нарастающей степени сложности, оказалась в книге непредставленной. Кроме того, Парфенов не поместил в своей публикации ни какие-либо примеры из музыкальных произведений, где может встречаться тот или иной вид техники, ни даже указания на их названия, хотя вместе с тем автор дает исчерпывающие описания звукообразования при различных приемах звукоизвлечения. Все это определяет жанр книги и свидетельствует о ее полном соответствии названию — «Техника игры на арфе».

При создании своеобразной транскрипции на тему «метод Поссе-Слепушкина» Парфенову не на что было ориентироваться. В нашей стране автор выступал в роли методиста-первопроходца. Если ему и были известны иностранные издания, то они, безусловно, являются продуктом другого времени и существенно отличаются по форме подачи и своему предназначению.

Историческое значение книги Парфенова огромно —благодаря ему метод игры на арфе Поссе-Слепушкина впервые в истории был литературно зафиксирован после многолетнего существования лишь в рамках устной традиции. «Невозможно переоценить сделанное Николаем Гавриловичем Парфеновым. Все то прогрессивное, что привносит современная методика в русское арфовое исполнительство, зиждется на лучших традициях прошлого, и Парфенов, зафиксировав метод проф. Слепушкина, прославил этим его школу»¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Сараджева К. Об исполнительском мастерстве арфиста (методические записки). М.: Простор, 2001. 72 с. С. 11.

Парфенов не просто изложил и разъяснил приемы игры, лежащие в основе нового метода. Он с большой основательностью и убедительностью представил:

1) Основу самого метода, его фундамент, заложенный в иной физической природе звукообразования на арфе, новаторство которого предполагает иное движение при колебании струны. Естественным следствием становится и особый комплекс исполнительских приемов.

2) Продумал убедительную методологию изложения, в результате чего школа Поссе-Слепушкина предстает абсолютно лишенной какой-либо умозрительности или абстрактности.

3) Наделил исполнительский метод Поссе-Слепушкина совершенно доказательным и аргументированным обоснованием преимущества и естественностью своей природы перед другими исполнительскими школами.

4) Подтверждением служит и качественно новое, более насыщенное и выразительное звучание инструмента, что позволяет методу Поссе-Слепушкина занять достойное положение в европейской арфовой культуре.

Однако, метод Поссе-Слепушкина в нашей стране не был воспринят столь однозначно. Несмотря на все новаторства и заметные преимущества, по сути метод получил статус локальной, а не национальной разновидности, примерно так же, как и в случае с В. Поссе в Германии. Как известно, Слепушкин обучал своих учеников только в Москве, и только в консерватории. В последствии его ученики стали продолжателями метода своего педагога в стенах столичной консерватории. Конечно, кто-то из них разъезжался по другим регионам, тем самым распространяя систему обучения за пределами Москвы. Например, Клементина Бакланова уехала в Кишинев, где занималась педагогической работой. Мария Корчинская после эмиграции преподавала в Королевской Академии музыки в Лондоне. Во второй половине XX века исполнительская система Поссе-Слепушкина вошла и в Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, где и по сей день работают выпускницы консерватории, ученики Веры Дуловой. Но очагом

распространения метода Поссе-Слепушкина на протяжении многих лет оставалась Московская консерватория.

Данный исполнительский метод никогда не был единственным в нашей стране. Деятельность Слепушкина в Москве положила начало одновременного сосуществования двух арфовых исполнительских традиций в России, названными — Московская и Петербургская школы, по месту своего бытования. Обе школы разделены расстоянием, накопленным опытом и традициями. И все же со временем расстояние между ними начинает сокращаться.

В 1918 году, сразу после кончины Слепушкина, в педагогический состав Московской консерватории вошла Ксения Александровна Эрдели¹⁸⁶, не владевшая системой Поссе-Слепушкина и обучавшая своих студентов по известной общеевропейской методе. Так, разные исполнительские традиции начинают свое существование не просто в одной стране, а в гораздо более тесных масштабах — в стенах одного учебного заведения в виде отдельных классов. В свою очередь, такая ситуация все же наделяет метод Поссе-Слепушкина в России значением региональной или локальной разновидности. Да и сам метод в среде отечественных арфистов чаще всего именуется как «Московская школа» или «Арфовая школа Московской консерватории». Но продолжая рассуждение о значении метода стоит взглянуть на него извне.

Петербургская школа, осуществляя арфовые интенции в рамках общеевропейской традиции, ни коим образом не смогла бы восприниматься иностранными арфистами как новаторская. Но вместе с тем априори не могла бы противопоставлять себя, даже при наличии выдающихся музыкантов. Ситуация с Московской школой оказывается не такой однозначной. С одной стороны, в нашей стране локальное положение не позволило возвести ее в статус национальной. С другой, именно Московская школа стала восприниматься зарубежными арфистами как новаторская, отличная от им известной. Это могло бы произойти даже при условном отсутствии

¹⁸⁶ Более подробно о деятельности Ксении Эрдели будет сказано в следующей главе.

выдающихся арфистов, поскольку иным предстает сам исполнительский комплекс. Но случилось так, что положение Московской школы укреплялось не только за счет нового звучания инструмента, а прежде всего благодаря талантливым музыкантам, прославивших на весь мир отечественную исполнительскую культуру уже в первой половине XX столетия. Таким образом, будучи локальной для своих соотечественников, на мировой арене Московская школа возведена в ранг национальной и получила статус «Русской арфовой школы».

Значение фигуры Александра Ивановича Слепушкина и его деятельности в становлении Московской, а вместе с тем и Русской арфовой школы, колоссально. Время его работы в арфовом классе Московской консерватории представляет собой не просто последующий исторический период в хронологии, а длительную эпоху, чье время не истекло и в наши дни.

Глава IV.

КЛАСС АРФЫ В XX–XXI ВЕКАХ. ПОЛИФОНΙΑ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСТРЕМЛЕНИЙ

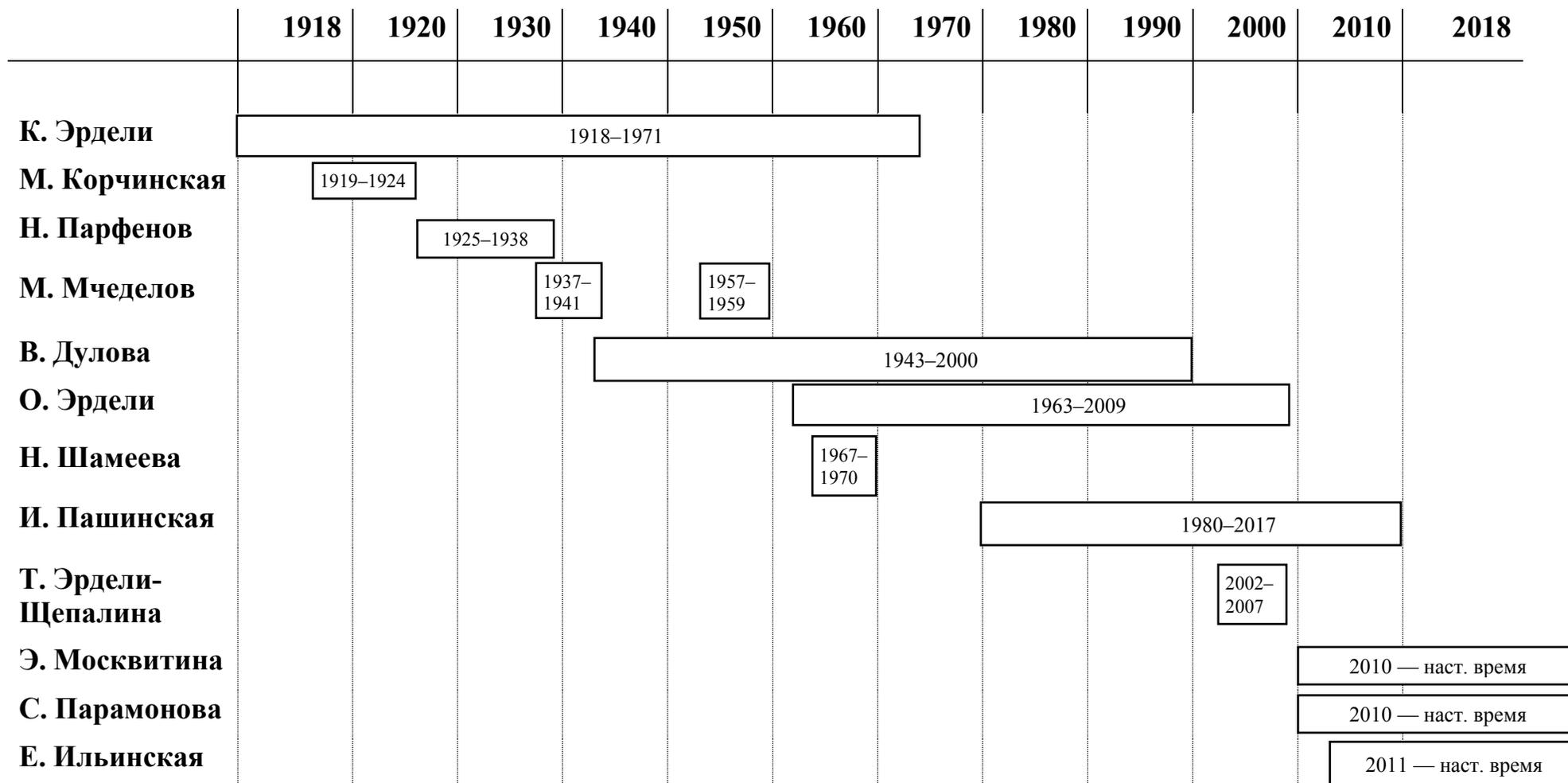
Новая историческая веха в летописи класса арфы Московской консерватории формировалась уже после ухода Александра Ивановича Слепушкина. По продолжительности и насыщенности этот этап в сто лет — 1918–2018 гг. — заметно превосходит предыдущие. Нижнюю границу можно условно обозначить от кончины Слепушкина, верхняя же остается открытой и по сей день, что свидетельствует о незавершенности нового, третьего исторического периода в истории класса арфы. Естественно, количество действующих лиц становится намного больше по числу педагогического состава арфового класса и по количеству обучающихся. Возрастает и число происходящих событий. Однако, положение методических принципов, исполнительской культуры и системы обучения класса арфы Московской консерватории демонстрирует большее единство, чем в ранние исторические периоды.

Тем не менее, становится необходимой проведение более дробной градации внутри этого этапа, формируемой на основе достижений ведущих педагогов класса, то есть исходя не из временных критериев. По своей специфике и значению столетний период распадается на три этапа, где *первый* связан с деятельностью прямых последователей Слепушкина, продолживших его традиции. Педагогический состав представлен его же выпускниками — Мария Корчинская (1919–1924)¹⁸⁷ и Николай Парфенов (1925–1938). Переезд в Москву в 1918 году Ксении Эрдели положил начало одновременному и достаточно продолжительному сосуществованию двух параллельных систем

¹⁸⁷ В скобках указан период работы в консерватории.

обучения в арфовом классе консерватории. Период деятельности Ксении Александровны (1918–1971), а затем и ее племянницы Ольги Эрдели (1963–2015), позволяют выделить *второй* отрезок внутри векового исторического этапа. И, наконец, *третий* связан с работой прославленной арфистки Веры Дуловой (1943–2000), деятельность которой вписывается в самостоятельную страницу отечественной арфовой культуры, и ее учеников, представляющих педагогический состав класса арфы Московской консерватории в XXI веке.

Ниже в виде хронологической таблицы представлены все педагоги, работающие после А. Слепушкина в период с 1918 по 2018 годы (в таблицу также включены и работавшие ассистенты):



Реформаторский для арфы XX век способствовал выработке особой специфики в учебно-методической системе. Этим определялись задачи педагогов и пути их решения, возникли и новые научные направления для исследования. Для характеристики современной истории арфового класса будут рассмотрены следующие проблемы:

1. Перспектива развития метода Поссе-Слепушкина;
2. Судьбы педагогов-арфистов в контексте общественно-политических событий нашей страны;
3. Вопросы преемственности и новаторства в преподавании;
4. Русская арфовая школа на мировой арене;

4.1. Мария Корчинская — первая золотая медаль класса арфы

Положение исполнительской школы Слепушкина оказалось не таким устойчивым после его кончины. Позиция руководства консерватории по отношению к методу Поссе-Слепушкина не отличалась должной осознанностью, несмотря на высокую значимость и новаторство. В течение первых десяти лет после ухода из жизни Слепушкина его класс дважды находился под угрозой расформирования. Однако в обоих случаях удавалось сохранить автономию класса, благодаря верности и настойчивости студентов, приверженцев метода Поссе-Слепушкина.

Первый кризисный эпизод произошел в сентябре 1918 года. Тогда по решению Художественного совета во второй раз в Московскую консерваторию была приглашена из Петербурга выдающаяся арфистка Эрдели. Ксения Александровна принадлежала к числу арфистов, обучавшихся по исполнительской традиции, отличной от метода Поссе-Слепушкина. Своих учеников она естественно воспитывала в иной манере. Казалось бы, ее педагогическая деятельность в консерватории могла привести к утрате уже имеющейся самостоятельной школы. Более того, в первый год Ксении Александровне пришлось работать исключительно со студентами класса А. Слепушкина, оставшимися без педагога. Это привело к

решительному протестному выступлению обучающихся. Сама Эрдели вспоминает, что «начальный период... работы в Московской консерватории сложился трудно и неблагодарно»¹⁸⁸.

Ситуация разрешилась только в марте 1919 года, когда в штат консерватории вошла Мария Корчинская, выпускница класса Слепушкина. К. Эрдели об этом писала: «В первые годы в консерватории не было ни одного продвинутого ученика-арфиста, но зато имелось два педагога класса арфы! Произошло это так. После смерти А. И. Слепушкина Художественный совет пригласил на его место меня, но имя Александра Ивановича пользовалось такой славой, московские арфисты с таким, вполне понятным, энтузиазмом относились к его памяти, что было решено сохранить его педагогическую традицию, пригласив в качестве преподавателя также М. А. Корчинскую»¹⁸⁹. Именно ее появление в консерватории позволило школе Слепушкина полноценно продолжить свое дальнейшее существование. Впервые Мария Александровна Корчинская¹⁹⁰ (1895–1979)¹⁹¹

¹⁸⁸ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 111.

¹⁸⁹ Там же. С. 110–111.

¹⁹⁰ Изначально имя арфистки по отцу Мария Люциановна. В более поздних документах, вероятно, по идеологическим соображениям, имя было изменено. Отец Корчинской Люциан-Игнатий Иванович Корчинский (1853–?) был польского происхождения из дворян. Несмотря на строгий патриархальный подход в воспитании детей, отличался своими прогрессивными взглядами. По его мнению, людям его сословия следовало получать образование и начинать трудовую деятельность. Сам же он отказался от помещичьего образа жизни и ушел на службу, а унаследованное родительское имение (предположительно в Волынской области) передал своему сводному брату. Получив инженерное образование, он становится педагогом по математике и машиностроению в Московском училище путей сообщения. С начала 1900-х годов совмещал работу в училище с государственной службой в должности помощника начальника Московского округа путей сообщения. С 1902 года становится действующим статским советником. Первая жена Люциана Ивановича скончалась при родах, оставив ему мальчика. В возрасте сорока двух лет отец Корчинской женился во второй раз на 25-летней женщине из Молдавии католического вероисповедания, отличавшуюся фанатичным отношением к религии. Хотя сам Люциан Иванович в большей степени ощущал себя атеистом. От этого брака и родилась будущая выдающаяся арфистка. Известно, что она вместе с сестрами воспитывалась в очень суровых патриархальных условиях. Уже с раннего детства был установлен строгий распорядок дня. Возможность побегать в саду с другими детьми выпадала нечасто. Главным образом, жизнь протекала в «строгой муштре». Отец сам принимал участие в воспитании детей. Проводил с ними ежедневные занятия, основной целью которых было выявить предрасположенность ребенка к определенной профессии. Именно в таких домашних занятиях и вызревало родительское решение о будущем юной Марии. Спустя годы, можно с уверенностью сказать, что решение отца оказалось очень дальновидным.

¹⁹¹ Биография Корчинской во многом продолжает оставаться «белым пятном» в отечественном музыковедении. На русском языке, за исключением редких фрагментов, до сих пор не создано полноценного исследования о ее творчестве и жизненном пути. Одним из таких редких исследований стала работа Брайана Дэвиса — английского арфиста, обучавшегося в классе М. Корчинской с 1972 по 1977 годы. В последние два года жизни арфистки (1977–1979) он готовил к публикации ее автобиографию и начал со слов Марии Александровны записывать воспоминания. Однако опубликовать эту автобиографию ему так и не удалось. Частично тексты Корчинской в записи Дэвиса вошли в очерк о ее жизни «Maria Korchinska: a sketch»,

появилась в консерватории в десятилетнем возрасте на вступительных экзаменах в 1905 году¹⁹².

Интересным и символичным для будущей арфистки оказался выбор педагога. По стечению обстоятельств именно в тот год в консерватории преподавали сразу несколько педагогов-арфистов. Свой последний год дорабатывала Ида Эйхенвальд. Некоторых из студентов уже подхватила ее же ученица Надежда Соколовская¹⁹³ (выпускница 1904 года). Кроме того, в 1905 году в класс арфы вошла и Ксения Эрдели (это был так называемый первый «Московский» период арфистки). Но, как ни странно, десятилетняя Мария попала в класс именно к Ксении Александровне. «Среди немногочисленных учеников моего класса на младшем отделении консерватории обращала на себя внимание маленькая девочка Маня Корчинская, будущая блестящая арфистка»¹⁹⁴. При подобных обстоятельствах впервые произошла встреча двух арфисток, пока еще в качестве педагога и студента. Последующие же события сложились так, что спустя годы они встретятся повторно в стенах консерватории, но уже в качестве двух педагогов, двух носителей различных исполнительских традиций и школ¹⁹⁵.

созданный в марте 2015 года Ником (Колей) Лампертом внучатым племянником ее мужа. Очерк Ламперта написан на английском языке и издан на правах рукописи, а также размещен на сайте Американского арфового общества <https://www.harpsociety.org/Publications/Journal/Extras/Korchinska/Index.asp> Несмотря на общий мемуарный характер публикации, этот очерк остается практически единственным источником, в котором последовательно отражена биография арфистки.

¹⁹² Число поступающих в тот год было довольно многочисленным. Насчитывалось около 360 кандидатов. После сдачи всех испытаний Корчинская оказалась самой младшей из сорока человек, зачисленных в состав обучающихся. До поступления в консерваторию она усиленно занималась на фортепиано и держала экзамен в фортепианный класс, поскольку ее отец распознал талант своей дочери еще в шестилетнем возрасте, решив воспитать из нее профессионального музыканта. Это бывает достаточно редко даже в наши дни. С арфой юная Мария встретилась в первый же год обучения в консерватории, где она сразу после поступления решила осваивать два инструмента. Со временем окончательный выбор остался за арфой, опять-таки по дальновидному решению отца.

¹⁹³ В дипломе выпускницы класса Клементины Кржижановской в качестве педагога значится «преподаватель Н. А. Соколовская».

¹⁹⁴ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 68.

¹⁹⁵ Обнаружить документальные свидетельства такому развитию событий не удалось. Возможно, в их основе вновь лежало строгое решение отца. К середине 1900-х годов Ксения Эрдели приобрела в глазах публики статус молодой энергичной арфистки, приехавшей из столичного Петербурга, где она обучалась в классе Екатерины Вальтер-Кюне, одного из ведущих арфистов. Кроме того, Эрдели была действующей солисткой оркестра Большого театра. Конечно, такой послужной список педагога мог быть весьма притягательным для многих учеников.

Позднее, в своих мемуарах Корчинская и Эрдели (с совершенно полярным отношением) вспоминают о времени их совместных занятий. Если Эрдели пишет о Корчинской с большим пиететом и называет ее «блестящей арфисткой», то Корчинская с нескрываемой сдержанностью упоминает о своем первом педагоге, именуя Эрдели «изящной дилетанткой». Жизненные обстоятельства не позволили их занятиям продлиться долго. В 1907 году Ксения Александровна вышла замуж за офицера Н. Энгельгардта и в самом конце октября переехала из Москвы в Санкт-Петербург. На этом первая встреча двух арфисток завершилась.

Как проходило обучение Корчинской в консерватории в последующие несколько месяцев неизвестно. Однако все резко изменилось весной 1908 года, когда в консерватории появился Александр Иванович Слепушкин. Юная арфистка сразу же была зачислена в класс нового профессора.

Воспоминания Корчинской о студенческой поре наполнены самыми теплыми эмоциями, она называет консерваторские годы «самыми счастливыми в жизни». За шесть лет, проведенных в консерватории (1905–1911) арфистка сотрудничала с выдающимися композиторами, музыкантами и дирижерами. В частности, играла в оркестрах под управлением К. Дебюсси, С. Кусевицкого и А. Никиша, исполняла произведения А. Глазунова, С. Рахманинова, А. Скрябина (при их личном присутствии), играла в ансамбле с Э. Изаи. Все эти концерты проходили на лучших сценах Москвы — в Большом зале Московской консерватории или в зале Дворянского собрания¹⁹⁶. Кроме того, обучение Корчинской проходило в период ректорства М. Ипполитова-Иванова. В такой особой среде протекало образование молодой арфистки, что оказало прямое воздействие на становление ее личности.

В классе Слепушкина занятия проходили два раза в неделю и через урок Корчинская должна была представлять своему педагогу два новых упражнения и одну новую пьесу, что впоследствии позволило ей освоить

¹⁹⁶ Ныне Колонный зал Дома союзов.

хороший педагогический и концертный репертуар. Несмотря на сложность поставленных педагогических задач, воспоминания Корчинской об Александре Ивановиче наполнены исключительно положительными отзывами. Позднее в период работы Марии Александровны в Лондоне результаты такого воспитания найдут отражение в ее педагогической деятельности¹⁹⁷.

В 1911 году Корчинская завершает обучение в Московской консерватории. По окончании она была удостоена Малой золотой медали и стала единственной арфисткой за всю историю консерватории, получившую столь высокую награду¹⁹⁸.

Сразу после окончания *Alma mater* (и вплоть до революции) Мария Корчинская играла в оркестре Сергея Кусевицкого, нередко выступая в качестве солиста. Параллельно с этим в период с 1912 по 1917 годы преподавала, предположительно в частной школе братьев Давида и Александра Шор. Однако кроме музыки ее интересовали и другие профессиональные сферы. Молодая арфистка приняла решение готовиться к поступлению в Московский университет для освоения сначала медицины, а затем правоведения. Началось обучение латинскому и греческому языкам на вечерних курсах. Мария старалась бывать в больницах, в палатах среди больных и на операциях. Но не смогла все это выдержать по состоянию здоровья. Месяц спустя отказалась от идеи постижения профессии доктора. Дальнейшая попытка изучения права не осуществилась из-за начавшейся войны.

Игра на арфе стала основным заработком Марии. Сначала для самостоятельной оплаты занятий на вечерних курсах, а затем стала единственным средством к существованию. Тяжелые годы революции и последующей гражданской войны Корчинская вынесла благодаря постоянным концертным выступлениям, демонстрирующим ее незаурядный

¹⁹⁷ *Lampert N. Maria Korchinska: a sketch. Printed as a manuscript, 2015. 45 p. P. 6.*

¹⁹⁸ В тот же год вместе с ней золотой медали был удостоен пианист Исаак Добровейн (1891–1953). Именно их имена занесены на мраморную доску, где перечислены лучшие выпускники Московской консерватории.

талант. В интервью телеканалу ВВС (май 1965 года) она вспоминала, что с началом революционных событий, а затем и гражданской войны, страна голодала, поскольку была вовлечена в огромный продовольственный кризис¹⁹⁹. Выступления в новообразованных домах культуры, а также в клубах Красной армии давали возможность выжить в этих суровых условиях. Платой за выступления часто были не деньги, а продукты. По словам Корчинской получить недельный рацион красноармейца в то время было фантастическим гонораром²⁰⁰.

В эти же годы состоялось знакомство Корчинской и последующее сотрудничество с великим певцом Федором Шаляпиным. Музыканты совместно выступали перед арестантами Всероссийской чрезвычайной комиссии (ВЧК), то есть перед осужденными по политическим обвинениям. Рояля в таких заведениях не имелось, поэтому использовали арфу.

27 января 1924 года Корчинская, уже будучи солисткой оркестра Большого театра, совместно с другими оркестрантами выступала на похоронах В. И. Ленина. Арфистка вспоминала, что в тот день все музыканты явились рано утром, задолго до начала похорон. Пришлось долгое время находиться на улице. В Москве стояли тридцатиградусные морозы и, чтобы не обморозить лица, оркестранты мазали их жиром. Затем они вошли в бывший зал Дворянского собрания, где перед гробом Ленина на протяжении нескольких часов исполняли новый советский гимн. Игра на панихиде музыкантам не оплачивалась²⁰¹.

Несмотря на случайные заработки, Мария Александровна фактически лишилась работы. В 1917 году закрылась частная школа братьев Шор, где

¹⁹⁹ В этом же интервью Корчинская вспоминала одну из встреч с новоиспеченными чиновниками в сфере культуры, чья глупость и бестолковость не имела границ. На этой встрече, представляясь одному из них, Мария Корчинская заявила, что она по профессии музыкант и играет на арфе. Вероятно, тот имел плохое представление вообще о музыкальной культуре, не говоря уже об игре на этом инструменте. Чиновник имел лишь смутные представления о той профессиональной области, которой занимался. Он сурово посмотрел на арфистку и задал странный вопрос, возможно, употребляя лишь знакомые слова: «А вы могли бы сыграть драму?». В ответ арфистка чуть было не расхохоталась, но понимая, что за этим разговором могут последовать сахар, соль, хлеб и, может, фунт мяса, также серьезно ответила: «Да, я могу сыграть драму и, если необходимо, то даже комедию». Так, неделю спустя она в одиночку повезла на санях свою арфу. В восьми километрах от Москвы она играла в клубе Красной армии.

²⁰⁰ Ibid. P. 10.

²⁰¹ Ibid. P. 11.

она преподавала, а годом спустя, в 1918 году прекратил свое существование и оркестр Кусевицкого. Казалось бы, стремительно разрушалась более-менее устоявшаяся жизнь молодой арфистки. Но последующие события оказались судьбоносными в ее жизни. В 1918 году она становится солисткой оркестра Большого театра, а в 1919 входит в педагогический состав Московской консерватории. Новая послереволюционный этап в истории страны, стал и новым периодом личной жизни арфистки.

Корчинская начала преподавать в консерватории спустя лишь несколько месяцев с того момента, когда вторично туда вернулась Ксения Эрдели. Произошла еще одна встреча двух арфисток, но уже в качестве коллег-профессионалов, принадлежащих к разным исполнительским традициям и придерживающихся разных взглядов в педагогике. «Когда по прошествии одиннадцати лет я встретила со своей бывшей ученицей, то увидела вместо маленькой девочки очаровательную девушку — изящную, обаятельную, обворожительную. Было странно, но приятно, что ребенок, еще недавно, казалось, начавший у тебя заниматься, превратился в блестящего виртуоза и моего коллегу»²⁰². Отныне в консерватории было положено начало существованию двух методических систем и двух исполнительских школ. Впервые в ее истории одновременно начинают функционировать параллельные арфовые классы, что сохранялось вплоть до последней четверти XX столетия.

Фактически Корчинская стала первым педагогом арфового класса, имеющим диплом Московской консерватории. До нее с консерваторским дипломом работала совсем недолго только Н. Соколовская с целью подготовки к выпуску учеников И. Эйхенвальд. Предыдущие профессора класса арфы — сама И. Эйхенвальд, А. Слепушкин и работающая на тот момент К. Эрдели — не являлись выпускниками Московской консерватории, и обучались в других заведениях. Однако, начиная с Корчинской, состав последующих поколений педагогов класса будет формироваться только из

²⁰² Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 106.

выпускников Московской консерватории, и такая традиция продолжается по сей день уже более ста лет.

Мария Александровна проработала в классе до 1924 года. За эти пять лет ее воспитанниками стали В. Канищев, Д. Рогаль-Левицкий, Н. Сибор, З. Смирнова и другие. Своим ярким талантом среди учеников выделялась Вера Дулова, о речи которой пойдет позднее.

Как педагог консерватории, Корчинская последовательно развивала метод Поссе-Слепушкина, обучая учеников его фундаментальным основам: повернутая рука, кистевое движение при обрыве струны, предварительная подготовка пальцев, отыгрывание пальцев в ладонь и прочее. Как и Слепушкин, она была взыскательна и требовательна по отношению к ученикам, но всегда крайне доброжелательна. «Любимая фраза Марии Александровны: «прежде всего — порядок в игре». И она неуклонно добивалась этого порядка. Требовала безупречной чистоты звука, точности ритма, виртуозной техники, идеальной педализации — словом, всего того, что составляет основу профессионализма»²⁰³.

Концертная деятельность Марии Корчинской стала мощным импульсом к расширению арфового репертуара начала XX столетия. Уже в те годы образовалась его особая специфика, имеющая место и в наши дни. Для которой характерным продолжает оставаться двусоставная направленность.

С одной стороны, количество произведений, написанных непосредственно для арфы, с каждым годом возрастает. Композиторы из числа не арфистов все чаще обращаются к этому инструменту. С другой же стороны, обогащение репертуара происходит за счет переложений для арфы сначала фортепианного репертуара классико-романтического периода, затем более поздней музыки. Кроме того, пополнение происходит за счет переложений отдельных сочинений для оркестровых инструментов,

²⁰³ Амусьева О., Москвитина Э. Вера Дулова и арфовое искусство XX века. М.: Архитектура-С, 2017. 188 с. С. 28.

камерных ансамблей или даже оркестровых партитур. Это направление во многом инициировалось деятельностью А. Слепушкина. Он сам играл на арфе многие фортепианные сочинения, и давал этот материал для освоения студентам. В конце 1910-х годов эта тенденция развивалась не только вширь, но и вглубь. Отечественные арфисты вплотную подошли к освоению более раннего клавирного репертуара XVII–XVIII столетий, что нашло отражение и в репертуаре Корчинской.

Ее концертные афиши 1920-х годов охватывают панораму различных стилей и жанров. Среди исполняемого репертуара свое место занимают клавирные сонаты Д. Скарлатти, клавесинные сюиты Ж.-Ф. Рамо, прелюдии и фуги, клавирные партиты И. С. Баха. Произведения венских классиков и романтиков — камерные сочинения Й. Гайдна, фортепианные сонаты В. А. Моцарта, произведения Ф. Шопена²⁰⁴, Ф. Листа, сочинения для арфы М. Глинки. Корчинская включала в свой репертуар и современную музыку — произведения К. Дебюсси (в их числе, например, «Священный и светский танцы» для арфы и струнного оркестра, а также переложения фортепианных пьес), «Интродукция и Allegro» М. Равеля, пьесы для арфы К. Сен-Санса, А. Капле, С. Прокофьева и др.

Охватить концертный репертуар Корчинской не так сложно, поскольку сохранились афиши ее выступлений. Выстроить же план педагогического репертуара класса Корчинской в консерватории достаточно трудно. Не удалось обнаружить афиши или программки ее классных академических концертов. Однако, по воспоминаниям учеников можно отчасти составить список произведений, разучиваемых в классе. Конечно, что-то могло осваиваться из концертного репертуара самой арфистки. Корчинская, как когда-то и ее педагог, много работала над освоением фортепианных произведений. В. Дулова отмечала, что, придя в класс Марии

²⁰⁴ Точно неизвестно, кто исторически первым стал исполнять на арфе Фантазию-экспромт *cis-moll*, op. 66 Ф. Шопена, поскольку сведения об этом разнятся. В одних источниках первое исполнение приписывают А. Слепушкину, в других М. Корчинской. К сожалению, афиши концертов Слепушкина обнаружить не удалось. На афишах же Корчинской это произведение впервые появилось на концерте 2 декабря 1924 года, ее первом концерте в Лондоне.

Александровны, она начала с фортепианных этюдов ор. 740 К. Черни. Много исполняли клавирную музыку И. С. Баха, в частности, Маленькие прелюдии и фуги. Концертный репертуар составляли Концерт В. А. Моцарта для флейты и арфы; Концерт для арфы А. Цабеля; «Легенда» А. Ренье и другие сочинения²⁰⁵.

В начале 1920-х Корчинская вошла в самый первый состав «Персимфанса» (экспериментального Первого симфонического оркестра без дирижера), созданного Львом Цейтлиным в 1922 году. В этом же оркестре работал флейтист Константин Бенкендорф²⁰⁶, впоследствии ставший мужем арфистки²⁰⁷.

Следующий 1924 год становится поворотным в жизни Корчинской и ее семьи. Она получила приглашение в Великобританию с целью провести серию концертных выступлений. Возможно, это приглашение было неслучайным, поскольку в Лондоне после смерти отца оставались мать и сестра Константина Бенкендорфа²⁰⁸. В сентябре 1924 года Мария Корчинская вместе с мужем и годовалой дочерью покинула Россию навсегда. Отныне семья поселилась в Лондоне. Свою последующую деятельность арфистка полностью связала с новой для нее страной и с новой культурой²⁰⁹.

²⁰⁵ Амуьева О., Москвитина Э. Вера Дулова и арфовое искусство XX века. М.: Архитектура-С, 2017. 188 с. С. 28.

²⁰⁶ Граф Константин Александрович Бенкендорф (1880–1959) — сын последнего чрезвычайного и полномочного посла Российской Империи в Великобритании. По образованию морской офицер. Участник русско-японской войны 1905 года и Первой мировой войны в составе Балтийского флота. После революции перешел на сторону коммунистов и даже служил в рядах Красной армии. В 1918, 1920 и 1921 несколько раз подвергался арестам, отбывая заключения в Бутырской тюрьме. В дальнейшем его аристократическое происхождение вызывало массу препятствий и не позволило продолжить карьеру военного офицера. Константин с детства серьезно увлекался игрой на флейте, но так и не получил профессионального музыкального образования. В начале 1920-х годов после вынужденной отставки, всецело занимается музыкой. В 1922 году, так же, как и Корчинская, вошел в первый состав «Персимфанса». Брак с арфисткой стал для него вторым. Некоторые интернет источники свидетельствуют о том, что, будучи в эмиграции, вел переписку с Н. Мясковским (см. <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-intro/1023425>) В частности, писал композитору о лондонской премьере его Восьмой симфонии. В 1938 году в Москве заочно был обвинен в контрреволюционной деятельности как руководитель террористической белогвардейско-офицерской организации, существовавшей с 1922 по 1924 годы. В 1953 году Константин Александрович издал свою книгу «Half a life. The reminiscences of a Russian gentleman» («Полжизни. Воспоминания русского дворянина»).

²⁰⁷ Согласно некоторым источникам Корчинская вступала в брак с Бенкендорфом будучи вдовой. Ее первый супруг, Борис Николаевич Орлов, ушел из жизни в феврале 1921 года (см. письма Д. Рогаль-Левицкого к А. Метнер от 23 марта 1959 года. Архив Российского национального музея музыки. Ф. 351, № 2319–2330. Машинопись).

²⁰⁸ По другим данным семья уехала по приглашению матери.

²⁰⁹ По свидетельствам Мария Корчинская смогла вывезти и две принадлежавших ей арфы.

Уже в первые месяцы пребывания в Лондоне началась активная концертная работа. Первый концерт состоялся 2 декабря 1924 года в Уигмор-холле, последующий 28 января 1925 года. Затем, на протяжении нескольких лет, выступления арфистки на этой сцене стали регулярными. Практически всегда с ней в ансамблях выступал ее супруг Константин, под псевдонимом *C. Kony* или *Constantin Kony*. О концертах русской арфистки восторженно писали ведущие британские газеты, такие как «The daily telegraph», «Times» и «Manchester Guardian». В программы концертов входила как музыка для арфы соло, так и для камерных ансамблей с участием арфы. Конечно, чаще всего звучали ансамбли с флейтой. В частности, исполнялась соната К. Дебюсси для флейты, альты и арфы; Элегическое трио для того же состава А. Бакса; концерт для флейты и арфы В. А. Моцарта; сонатина для флейты и арфы Д. А. Энгельбрехта; соната для флейты и арфы А. Шапошникова и другие сочинения. Однако со временем внимание Корчинской все больше сосредоточилось на ансамблевой музыке. Позднее, в 1965 году в интервью телеканалу ВВС, она сообщит, что несмотря на свою высокую сольную исполнительскую карьеру, все же главным образом, рассматривает арфу как оркестровый или ансамблевый инструмент²¹⁰. Свидетельством тому служит созданный ею в конце 1920-х годов арфовый ансамбль (*The harp ensemble*), состоящий из струнного квартета, флейты и арфы. Вместе с ансамблем в 1930-х годах арфистка много выступала в Великобритании и за ее пределами.

С начала пребывания в Лондоне Корчинская сблизилась с английскими исполнителями и композиторами. Так, ее знакомство с Арнольдом Баксом (1883–1953) и Бенджамином Бриттеном (1913–1976) переросло в тесное творческое сотрудничество, благодаря которому на свет появился целый ряд прекрасных сочинений, написанных специально для нее.

Концертная деятельность М. Корчинской не прерывалась и во время Второй мировой войны. Она продолжала много выступать и на сей раз ее слушателями становились британские солдаты, а концертными площадками

²¹⁰ Lampert N. Maria Korchinska: a sketch. Printed as a manuscript, 2015. 45 p. P. 17.

— военные базы и секретные аэродромы. Очень часто она выступала без малейшего представления о своем местоположении.

В 1950-х Мария Александровна, будучи уже известной арфисткой, начинает педагогическую карьеру в стенах Королевской музыкальной академии, где когда-то ее педагогу А. Слепушкину предлагали занять пост профессора. Манера преподавания Корчинской практически ничем не отличалась от консерваторской — она оставалась такой же строгой и требовательной к студентам, хотя уровень обучающихся в академии был значительно ниже, чем в Московской консерватории. Одна из учениц вспоминала, что не все могли выдержать ее железных правил и неумеренного перфекционизма. Она требовала восьмичасовых ежедневных занятий, как когда-то требовали и от нее²¹¹. За весь период работы в академии она воспитала около десятка арфистов²¹². С 2010 года класс арфы Лондонской академии музыки возглавляет ее ученица Карен Вон, тем самым метод Поссе-Слепушкина продолжает свое существование за пределами своего основного очага — Московской консерватории, в стенах Королевской академии музыки в Лондоне.

В 1959 году Корчинская начала огромную общественную деятельность. Совместно с голландской арфисткой Фией Бергут (1909–1993) они организовали в Нидерландах «Международные недели арфы» (*International harpweeks*), на которых проходили мастер-классы, семинары, творческие встречи и т.д. С 1964 года частой гостьей этого мероприятия стала Вера Дулова вместе со своими учениками (Э. Москвитина, Н. Шамеева). Именно там спустя более сорока лет и произошла долгожданная встреча Корчинской и Дуловой. Международные недели арфы в Нидерландах просуществовали

²¹¹ Ibid. P. 27.

²¹² Принципы преподавания Корчинской в Англии явно выбивались из общей британской системы. Некоторым ученикам она казалась устрашающей, но великолепная игра и высокий профессионализм перевешивали. Не редко на уроках она позволяла себе повысить голос и с раздражением сказать: «В какой тональности вы играете?», «Как вы можете играть на арфе, совершенно не имея представления о гармонии?».

ровно двадцать лет. В связи с кончиной Корчинской в 1979 году, Фиа Бергут приняла решение о прекращении этой организации²¹³.

В начале своего первого концертного сезона 1924–1925 годов на афишах Лондона Мария Корчинская фигурировала еще как профессор Московской консерватории (*professor of the Moscow National Conservatoire of Music*), ведь она уезжала в концертное турне на некоторое время. Спустя год после своего отъезда профессор прислала по почте в Москву (на адрес консерватории) заявление о прекращении работы в России. После этого последовало ее официальное увольнение. Текст письма М. Корчинской публикуется впервые:

В Правление Московской Г. К.

Профессора по классу арфы Марии Корчинской

Заявление

Семейные обстоятельства, а также личные дела заставляют меня поселиться на предстоящие несколько лет за границей, а поэтому я не в состоянии продолжать свою службу в М. Г. К.

Принося свою сердечную благодарность Правлению, своему отделу и сослуживцам за доброе за время службы отношения, прошу уволить меня от занимаемой мной должности.

Свидетельствующее постановление Правления, а также отзыв о службе моей прошу, не отказать прислать по нижеуказанному адресу.

Мария Корчинская

12 августа 1925 года

Lime Kiln

Claydon Suffolk

England²¹⁴

²¹³ Спустя два года 1981 году Ф. Бергут основала Международный арфовый конгресс (*World harp congress*), первая сессия которого прошла в Маастрихте.

²¹⁴ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 2954. 8 л. Л. 7–7 об.

Неизвестно была ли удовлетворена просьба арфистки о предоставлении ей отзыва, но именно таким образом завершилась ее деятельность в Московской консерватории, а параллельно закончился еще один этап летописи класса арфы.

Выше приводились отрывки из интервью Корчинской телеканалу ВВС, в котором, среди прочего, она сообщила, что никогда не сожалела об отъезде из Советской России, но единственное в чем она испытывала сожаление все оставшиеся годы, — это покинутая консерватория и ее ученики²¹⁵.

4.2. Николай Гаврилович Парфенов — последний ученик А. Слепушкина

Исторические вехи класса арфы символично совпадали с ключевыми событиями в истории страны первой половины XX века. Так, кончина Слепушкина почти совпала с революционным переворотом, произошедшем пятью месяцами ранее, и в классе арфы наступила новая эпоха, так же, как и в жизни всей страны. Другое событие — отъезд Марии Корчинской на запад и завершение ее работы в консерватории, произошли в год смерти В. И. Ленина (1924), что вновь провело грань как в истории класса, так и в истории страны. Последующие события в жизни консерваторских арфистов если и не совпадали с общественно значимыми явлениями, то явно отражали ход негативных процессов в политическом устройстве нашего государства. Трагически оборвавшаяся жизнь Николая Парфенова стала следствием именно этих обстоятельств.

Николай Гаврилович Парфенов (1893–1938) — блестящий арфист-виртуоз, первоклассный педагог, композитор, автор обработок и переложений для арфы, последний ученик Александра Слепушкина. По окончании консерватории в 1917 году Парфенов был удостоен Большой серебряной медали и стал вторым после Корчинской медалистом класса

²¹⁵ *Lampert N. Maria Korchinska: a sketch. Printed as a manuscript, 2015. 45 p. P. 14.*

арфы. Кроме того, он оказался и вторым в истории арфового класса педагогом — обладателем консерваторского диплома.

Жизненный путь и творчество Николая Гавриловича практически не становились предметом отдельного научного исследования. Чаще всего в печати о нем появлялись небольшие публикации мемуарного характера, принадлежащие перу тех, кто был знаком с ним лично. В 1983 году его ученица, известная русская арфистка Кира Сараджева написала небольшой очерк о своем педагоге²¹⁶. На сегодняшний день эта работа остается почти единственной публикацией, где наиболее полно отражена жизнь Парфенова. В очерке, несмотря на подробности его творческой деятельности 1920-х — 1930-х годов (то есть, того времени, когда Сараджева обучалась в его классе), достаточно скудно представлена информация о семье арфиста, о его детстве и годах учебы. В очерке отсутствует фактологическая точность, включая дату его смерти. Естественно, в контексте идеологических установок советского режима совсем не раскрываются события последних месяцев жизни и истинная причина его кончины. Сегодня, на основе изучения архивных материалов жизненный путь арфиста получает более полное освещение.

Николай Гаврилович по своему происхождению был выходцем из многодетной крестьянской семьи, проживавшей в Курске. Перспективы стать профессором Московской консерватории в годы его детства казались фантастическими. Однако его отец приложил все силы, чтобы предоставить сыну, как, вероятно, и другим детям в семье, хорошее домашнее образование, в том числе и музыкальное²¹⁷. Эти занятия с отцом и позволили очень рано проявиться способностям маленького Коли, что в определенной степени

²¹⁶ Сараджева К. Н. Г. Парфенов — музыкант, педагог [Текст] (портрет учителя). М.: [б. и.], 1983. 17 с.

²¹⁷ Гавриил Васильевич Парфенов был тенором, певцом-самоучкой. От природы обладал не только хорошими музыкальными способностями, но и педагогическими. После революции, не получив специального образования, стал учителем пения в начальной школе. Скорее всего, его пение становилось и основным источником дохода для всей семьи. К. Сараджева указывает, что он пел на приемах в господских домах, церковных хорах и даже занимался регентством. Безусловно, все это свидетельствует о достаточно высоком уровне знаний Гавриила Васильевича, особенно удивительного для человека из крестьянской среды. Домашние музыкальные занятия с отцом стали базовыми для будущего арфиста и заложили прочный фундамент в его становлении. В таких благоприятных условиях музыкальные способности мальчика проявились достаточно рано. Мать — Агафья Ивановна была домохозяйкой.

повлияло на его дальнейшую судьбу. «По свидетельству близких, мальчик обладал чудесным голосом, что побудило родителей определить его в Придворную певческую капеллу»²¹⁸. Так, в 1901 году в возрасте восьми лет Николай покидает отчий дом и отправляется в Санкт-Петербург, где поступает в число певчих Придворной певческой капеллы²¹⁹.

Именно в Придворной капелле произошло первое знакомство Парфенова с арфой, поскольку учащиеся капеллы, помимо пения в хоре, научных и музыкально-теоретических классов, в должном порядке осваивали игру на инструментах. Фортепиано было обязательным для всех, но, кроме того, по своему выбору певчие капеллы имели возможность обучаться игре на оркестровых инструментах, как струнных, так и духовых. Выбор юноши был сделан в пользу арфы.

Класс арфы в капелле возглавлял Франц Шоллар (1859–1938)²²⁰ — чешский арфист и валторнист, ставший первым педагогом молодого Парфенова. Шоллар получил образование в Пражской консерватории, что естественным образом указывает на его принадлежность к чешской арфовой школе, опиравшейся на исполнительские и методические традиции, характерные для западноевропейской арфовой культуры. Так, задолго до знакомства с методом Поссе-Слепушкина, молодой Парфенов начал свой профессиональный путь арфиста, осваивая азы чешской школы.

Обучение в капелле завершилось в 1910 году, и семнадцатилетний юноша для последующей профессиональной карьеры избирает исполнительство на арфе, предпочитая его всем, изучаемым в капелле направлениям (пение в хоре, музыкальная теория, инструментальные классы, предположительно, и регентство).

²¹⁸ Сараджеева К. Н. Г. Парфенов — музыкант, педагог [Текст] (портрет учителя). М.: [б. и.], 1983. 17 с. С. 4.

²¹⁹ Детали обучения Парфенова в Певческой капелле неизвестны. Более полную картину учебного процесса можно сложить по косвенным источникам. Так, в частности, в одном из номеров газеты «Музыкальный современник» за 1915 (№ 12, С. 28) содержатся сведения об организации обучения в капелле.

²²⁰ Франц Францевич (Франтишек) Шоллар — чешский арфист и валторнист, преподававший в капелле сразу два инструмента. В нашей стране больше известен как валторнист. В последствии стал автором первой в России школы игры на валторне, написанной на русском языке. На сегодняшний день школа Шоллара не утратила своей актуальности и до сих пор остается базовой для отечественных валторнистов. Известно, что после революции Шоллар покинул Россию, вернувшись на родину в Чехию.

Период жизни Парфенова между 1910 и 1914 годами во многом остается неизвестным, так как не нашел отражения ни в исторических документах, ни в литературе о нем. Сам период можно охарактеризовать как годы странствий, поскольку известно, что на протяжении нескольких лет арфист пребывал в постоянных разъездах по городам Кавказа и Юга России (Баку, Воронеж, Кисловодск и др.), и, возможно, заезжая в родной Курск. В этих поездках молодой музыкант играл в разных оркестрах. Но нет никаких сведений о самих коллективах, дирижерах, программах, концертах и проч.

Важным рубежом стал 1914 год, когда Парфенов приехал в Москву для своего дальнейшего обучения. «Как глубоко музыкального и требовательного к себе человека Парфенова не удовлетворяет полученный им уровень специального образования, он ощущает недостаточность своей техники и скудность исполнительских достижений. Приехав в Москву, молодой музыкант в 1914 году поступает в класс профессора Московской консерватории А. И. Слепушкина, виртуозность и исполнительский блеск которого покоряет юношу»²²¹.

Годы обучения Парфенова почти полностью совпали с Первой мировой войной, но занятия Слепушкина в консерватории в это время, как известно, не прекращались. В классе выдающегося педагога Парфенов был вынужден полностью переучиваться. «Под руководством своего учителя Н. Г. Парфенов с увлечением работает, осваивая принципиально новые методические приемы игры и изучая большой репертуар»²²². Когда-то похожий путь проделала и М. Корчинская, попав в класс Слепушкина после обучения у К. Эрдели. Только в отличие от Корчинской, Парфенов приступил к этому не будучи подростком, а в возрасте двадцати одного года, имея за плечами определенный исполнительский опыт. Так, метод Поссе-Слепушкина, не став для Парфенова начальным, в дальнейшем оказался ключевым для профессиональной техники арфиста.

²²¹ Сараджева К. Н. Г. Парфенов — музыкант, педагог [Текст] (портрет учителя). М.: [б. и.], 1983. 17 с. С. 5.

²²² Там же. С. 5.

За три года, проведенные Парфеновым в консерватории между учеником и учителем, устанавливаются теплые взаимоотношения и тесный профессиональный контакт. В рамках учебного процесса Парфенов освоил новый исполнительский метод не просто как прилежный студент. От Слепушкина он получил нечто большее, чем занятия в классе. Можно утверждать, что как никого другого Слепушкин познакомил Парфенова с фундаментальными основами нового исполнительского метода, начиная от вопросов физической природы звука и его возникновения на арфе, и заканчивая постановкой рук, приемами игры и проч. Это хорошо прослеживается на страницах изданной Парфеновым работы «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» (Москва, 1927). Столь убедительно и основательно написана эта работа, что, не зная заранее истории данного вопроса, при прочтении книги можно полностью увериться — автором метода является сам Парфенов. Кроме того, Слепушкин посвятил своего ученика и в определенные секреты педагогического мастерства: манере и форме проведения занятий со студентами, какой репертуар осваивать в классе, как работать над произведением, какие упражнения использовать и др. Парфенову отошла нотная библиотека Слепушкина (известно, что с учениками Парфенов часто работал по нотам своего педагога), его рукописи, содержащие важные методические материалы, записи авторских упражнений, а также предполагаемые наброски неизданной книги. Безусловно, с таким наследием Парфенов поступил максимально благородно, использовав его во благо последующих поколений арфистов. Таким образом, три года, проведенные в классе Слепушкина, оказались для Парфенова более значительными, чем для рядового студента.

Но какие причины могли послужить возникновению самого тесного контакта между педагогом и студентом? Почему выбор преемника у Слепушкина пал именно на Парфенова? В связи с этим стоит взглянуть на контекст происходящих событий тех лет как общественно-политических, так и личных. Обучение Парфенова в консерватории проходило на фоне

проведения международной военной кампании, и протекало в беспокойные и напряженные военные годы. Эта атмосфера отразилась на классе арфы прямо и непосредственно — сам Слепушкин, будучи офицером в запасе по Петербургскому округу, с большим трудом избежал вынужденного отъезда из Москвы. Занятия со студентами могли прерваться в любой момент и какой был бы исход, неизвестно. Еще большее беспокойство вносила многолетняя и неизлечимая болезнь Слепушкина (как уже сообщалось, в ноябре 1912 года у него был диагностирован брюшной тиф). В какой-то степени Слепушкин, вероятно, мог осознавать свою скорую кончину, поскольку заболевание с годами лишь прогрессировало. Со своей стороны, Парфенов на момент поступления в консерваторию уже обладал хорошим музыкальным образованием, артистическим опытом, был очень талантлив и одарен от природы, к тому же по возрасту — старше остальных (в год окончания консерватории Парфенову исполнилось двадцать четыре года), что преимущественно выделяло его из числа других студентов класса Слепушкина. Вышеперечисленное и могло сформировать определенные взаимоотношения между педагогом и студентом, а также позволило Парфенову стать полноправным преемником и прямым продолжателем своего педагога.

После обучения в консерватории Парфенов сразу начал трудовую деятельность. Продолжение получила его исполнительская работа, став намного масштабнее, по сравнению с предшествующими годами. Арфист был задействован во многих оркестрах Москвы. Сначала он играл в оркестре театра Моссовета, позднее стал участником Персимфанса (1922–1932), где работал еще совместно с Корчинской. Параллельно он устроился в оркестр театра Зимина²²³ (1923), а позднее, и в оркестр Большого театра (1924). Одновременно с игрой в оркестрах Парфенов начал заниматься педагогикой. Так, в период с 1920 по 1926 годы он вел занятия в Музыкальном училище

²²³ Ныне Театр Оперетты на Большой Дмитровке.

имени Танеева, причем не только в классе арфы, но и по теоретическим дисциплинам.

Но почему Парфенов не возглавил консерваторский класс арфы сразу после смерти Слепушкина, имея с ним такой тесный профессиональный контакт? Как было сказано, после кончины Александра Ивановича руководство консерватории решило вообще не привлекать московских арфистов, в том числе учеников Слепушкина. Выбор был сделан в пользу Ксении Эрдели, которая в тот момент находилась в Санкт-Петербурге. Только при определенной позиции студентов ситуация изменилась и в консерваторию в 1919 году была приглашена Мария Корчинская. Она, хотя и младше Парфенова на два года, окончила консерваторию на семь лет раньше него. К этому моменту была хорошо известна в музыкальных кругах Москвы, работала в качестве солистки ведущих оркестров, выступала с выдающимися музыкантами того времени. Также она имела и небольшой педагогический опыт, проработав несколько лет в музыкальной школе. Парфенов же такой известностью не обладал и фактически, несмотря на свой зрелый возраст, был еще «вчерашним» студентом, и ему только предстояло получить признание со стороны общественности.

Стоит напомнить, что первоначально Корчинская уезжала в Великобританию для проведения гастрольной поездки, поэтому продолжала числиться в штате консерватории. На время же ее отсутствия, пока еще по причине гастролей, Правление консерватории принимает решение, в котором обязывает некоторых студентов класса проводить занятия с остальными, не привлекая преподавателей со стороны.

Выписка из Протокола № 9 заседания Правления МГК от 10 февраля 1925 г.

Слушали: Текущие дела

д/о продлении отпуска проф. М. А. Корчинской-Бенкендорф

*Постановили: д/разрешить отпуск Корчинской, согласовав с оркестровым п/отделом вопрос о использовании Дуловой и Канищева для работы в качестве практикантов с малоподвинутыми студентами...*²²⁴

Так, во временное отсутствие своего учителя студенты Дулова и Канищев в одночасье стали педагогами. Вениамин Канищев²²⁵ был намного старше Веры Дуловой и на момент отъезда Корчинской уже обучался на выпускном курсе. Годом спустя он окончил консерваторию, впоследствии став первым аспирантом класса Парфенова.

Когда же в 1925 году, по присланному заявлению, состоялось официальное увольнение Марии Корчинской, то место профессора по классу арфы оказалось вакантным. Однако, не стоит забывать, что параллельно в консерватории работала Ксения Эрдели. Класс арфы всегда был немногочисленным, и один профессор вполне мог справиться со всей имеющейся нагрузкой. Не было никакой надобности привлекать для работы кого-то еще. Но на решение Правления консерватории вновь повлияли студенты. Если в 1919 году это было устное недовольство, то на сей раз присутствовало активное и решительное выступление в виде коллективного заявления в адрес Правления консерватории²²⁶.

²²⁴ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 2954. 8 л.

²²⁵ Вениамин Дементьевич Канищев (1893 — ?) — русский арфист, получивший первое образование, как и Парфенов, в Придворной певческой капелле. Возможно, обучался у Ф. Шоллара. В Московскую консерваторию Канищев поступил в 1922 году сразу на старшие курсы в класс М. Корчинской, поскольку уже имел музыкальное образование. Во время ее отъезда на него было возложено проведение занятий со студентами младших курсов. Канищев окончил консерваторию в 1925 году, и в тот же год поступил в аспирантуру к Н. Парфенову, которую закончил в 1929 году. Интересно, что они были ровесники с Парфеновым, в одно и то же время обучались вместе в Придворной капелле, а в последствии Канищев стал учеником Парфенова. В рамках производственной (педагогической) практики вел занятия у Михаила Мчеделова (Мчедлишвили) и Марии Ивановой. Под руководством Парфенова вел научно-методическую работу. В частности, в своих аспирантских отчетах Канищев предлагает достаточно серьезные методические разработки при освоении студентами тех или иных исполнительских приемов. Пытался переводить с немецкого «Школу игры на арфе» Альберта Цабеля. Им создан список оркестровых произведений, где встречаются исполнительские трудности в партии арфы. Парфенов в своих отзывах пишет о Канищеве очень положительно. Скорее всего, Канищев оказывал Парфенову помощь при подготовке к печати книги «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина». Параллельно с учебой в консерватории Вениамин Дементьевич работал в оркестре театра Оперетты. Был женат и имел маленькую дочь. Дальнейшая его судьба остается неизвестной. Однако в своих записках, сохранившихся в архиве Московской консерватории, он планировал уехать с семьей в Киев или Одессу. Возможно, этот переезд и состоялся.

²²⁶ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 2954. 8 л.

*«В правление Московской Государственной Консерватории
учеников по классу арфы профессора М. А. Корчинской
Заявление*

*Мы, нижеподписавшиеся ученики класса арфы профессора
М. А. Корчинской, просим Правление Московской Государственной
консерватории о назначении в качестве преподавателя по классу арфы
В. Д. Канищева*

*Изложенная просьба объясняется желанием продолжить
специализацию по методу преподавания, проводимому М. А. Корчинской, в
течение всего времени ее занятия с классом.*

*Сохранение метода преподавания для класса особенно важно, т.к.
лишь в указанном случае будет достигнута экономия во времени и наиболее
успешные занятия, в которых заинтересованы ученики.*

*В. Д. Канищев, окончивший Московскую Государственную
консерваторию в прошлом году (1924), по мнению класса безусловно усвоил
метод преподавания М. А. Корчинской и не только вполне подготовлен для
продолжения занятий с ее учениками, но и является кандидатом наиболее
желательным для класса.*

*В последний год до окончания консерватории В. Д. Канищев вел
занятия с некоторыми учениками младшего курса по классу арфы. Кроме
того, ученицы Шлезингер и Иванова, выдержавшие приемные испытания в
этом году в Московскую Государственную консерваторию, также являются
учениками В. Д. Канищева*

10 сентября 1925 г., Москва.

*Подписались: Н. Сибор, Спасская, С. Корчинская, Лебедева,
Сараджева, Всеволодова, Шлезингер, Мchedлов, Иванова, Давыдова»²²⁷.*

²²⁷ В заявлении год окончания консерватории В. Канищевым указан 1924. Вероятно, имелся в виду 1924–1925 учебный год, поскольку консерваторию Канищев окончил в 1925 г. В числе подписантов фигурирует фамилия Корчинская — это сестра Марии Александровны София, оставшаяся в России. Подписи Веры Дуловой, как студентки класса, на этом заявлении не значится.

Во второй раз метод Поссе-Слепушкина в стенах Московской консерватории находился под угрозой исчезновения, и вновь настойчивость и преданность студентов поспособствовали дальнейшему его развитию. Прошение студентов было удовлетворено, но не полностью, поскольку для продолжения методической и исполнительской линии класса, в консерваторию был приглашен Николай Гаврилович Парфенов.

В педагогический состав консерватории Парфенов вошел в октябре 1925 года, буквально месяц спустя после заявления студентов. Сохранилась выписка из протокола заседания Правления Московской консерватории от 30 октября 1925 года²²⁸. На этом заседании ставился вопрос о вхождении в штат Николая Гавриловича:

«Выдвинутую Орк. п./о. кандидатуру ПАРФЕНОВА представить на утверждение в ГПФ в качестве преподавателя ВУЗ'а по классу арфы»²²⁹.

По существующей тогда системе все педагогические кадры перед оформлением на работу, присвоением ученого звания, повышением в должности и другими служебными изменениями, проходили процедуру утверждения в Главном управлении профессионального образования²³⁰. Прочитанный документ свидетельствует именно об этом. Так, в жизни Парфенова начался новый этап. Его усилиями метод Поссе-Слепушкина получил дальнейшее развитие в арфовом классе консерватории. В 1930 году Парфенову было присвоено звание доцента.

О занятиях Парфенова в классе и о его работе со студентами можно судить косвенно — только по опубликованным воспоминаниям и отзывам Киры Сараджевой. Она пишет, что со студентами Парфенов был учтив,

²²⁸ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 4455. 9 л. Л. 9.

²²⁹ На этом же заседании Правления консерватории рассматривался вопрос о присвоении М. Гнесину и Н. Голованову ученого звания профессора с последующей передачей на утверждение в ГПФ, что так же отражено в выписке из протокола.

²³⁰ Главное управление профессионального образования (ГЛАВПРОФОБР или ГПФ) — являлось структурным подразделением Народного комиссариата просвещения СССР и просуществовало в период с 1920 по 1930 годы. На основе социалистической идеологии управление занималось подготовкой педагогических кадров для всех ступеней и уровней профессионального образования, в том числе и аттестацией педагогических работников. Кроме того, в сферу деятельности ГЛАВПРОФОБРА входили разработка и создание учебных планов, программ, графиков, составление учебников, пособий и прочего. В июне 1930 года завершило свою работу.

деликатен и вежлив, вместе с тем, всегда проявлял твердость по отношению к ученикам. «Стиль его занятий со студентами не давал нам возможности недостаточно интенсивно работать, заставляя углубленно заниматься... Особенно требователен и настойчив он бывал к тем, кто активно работал, творчески воспринимал его уроки, тогда как пассивный, мало работоспособный студент оставлял педагога равнодушным»²³¹.

Парфенов, как и когда-то Корчинская, последовательно работал со студентами над освоением метода Поссе-Слепушкина, уделяя внимание кистевому движению, отыгрыванию пальцев в ладонь и другим базовым основам. Много внимания он уделял выработке максимально одинаковой силы каждого пальца при обрыве струны, что обеспечивало ровность звучания инструмента.

Форма занятий в классе, явно заимствованная у Слепушкина, была близка занятиям в фортепианных классах, когда в аудитории собирались все студенты класса, а затем по одному выходил каждый и начиналась работа. Часто Парфенов сам садился за инструмент, чтобы проиллюстрировать сказанное. Что же касается репертуара, то в этих вопросах он твердо следовал за своим педагогом, и нередко задавал ученикам клавирные, фортепианные и даже органные произведения. «Студентам часто давалась fuga Баха фа минор и до мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира». Он учил, что исполнение органных произведений на арфе не искажает художественного образа музыки»²³². К сожалению, в наши дни в репертуар арфистов не так часто входят клавирные полифонические произведения.

Кроме педагогической и концертной работы Парфенов активно занимался и вопросами усовершенствования конструкции инструмента. В частности, много сил было приложено, чтобы восстановить восьмую педаль на арфе, которую внедряли еще французские мастера во второй половине

²³¹ Сараджева К. Н. Г. Парфенов — музыкант, педагог [Текст] (портрет учителя). М.: [б. и.], 1983. 17 с. С. 10.

²³² Там же. С. 13.

XVIII века. Эта восьмая педаль «демпфер», была призвана заглушать струны нижнего регистра с целью ликвидации стоящего гула при игре. «Н. Г. Парфенов вместе с Н. И. Платоновым [вероятно, здесь имеется в виду флейтист] упорно и настойчиво конструировали демпфер, который при помощи восьмой педали и планки, покрытой фильцем, должен был выполнять функцию глушителя. Работа была почти завершена и в последние годы деятельности Н. Г. Парфенова в консерватории... на арфе существовала восьмая педаль (демпфер) конструкции Парфенова-Платонова. Однако Н. Г. Парфенову не удалось полностью закончить эту работу, чтобы предложить демпфер для других арф»²³³.

Круг интересов арфиста был необычайно широк. Помимо отмеченных выше видов деятельности отдельного внимания заслуживает его композиторское творчество. Парфенов многое сделал для расширения арфового репертуара. Его перу принадлежат как оригинальные сочинения для арфы, так и переложения. К сожалению, многое из его наследия утрачено. В архиве Московской консерватории сохранился лишь перечень его сочинений (разделение по рубрикам сделано автором настоящей работы)²³⁴.

Авторские сочинения для арфы соло:

Пять этюдов на оригинальную тему a-moll;

Баллада a-moll;

Вальс;

Элегия;

Сюита «Кавказ»;

Для ансамбля арф:

Сюита из произведений П. Чайковского для четырех арф;

Сюита из произведений К. Дебюсси для четырех арф;

²³³ Там же. С. 11.

²³⁴ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 4455. 9 л. Л. 2–2 об.

Ансамбли для арфы с другими инструментами или голосом:

Романс для скрипки и арфы;

Соната для виолончели и арфы;

Шесть романсов для голоса с арфой (на стихи А. Блока, М. Лермонтова и Т. Парфенова — брата арфиста);

Концерт для арфы, струнного квартета, кларнета и флейты;

В. А. Моцарт «Идоменей» для двух арф, флейты и голоса (вероятно, имеются в виду отрывки из оперы);

Переложения и обработки:

Вариации на тему А. Корелли;

И. С. Бах — А. Гедике Прелюдия и fuga для двух арф;

Концерт Г. Ф. Генделя в обработке и с авторской каденцией для струнного квартета, кларнета и флейты;

Показательно, что в Бетховенском зале Большого театра 14 января 1935 года состоялся монографический концерт в двух отделениях, полностью состоящий из произведений Николая Парфенова. Солировала на этом концерте Ксения Эрдели²³⁵.

Совместная деятельность Николая Гавриловича и Ксении Александровны была очень насыщенной и плодотворной. Ксения Эрдели принадлежала к другой исполнительской традиции и представляла собой индивидуально обособленный консерваторский класс. Несмотря на это, именно в совместной работе с Парфеновым она познакомилась и в чем-то сблизилась с традицией Слепушкина. Полностью арфистка метод Поссе-Слепушкина не признала, но в своей работе частично использовала некоторые его приемы. Однако истинным расцветом сотворчества двух арфистов стала их концертная деятельность. Практически все сочинения и

²³⁵ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 171.

переложения Парфенова создавались специально для Ксении Александровны, и она же становилась их первой исполнительницей.

Произведения для дуэта арф они исполняли совместно. Такой творческий союз оказался значимым как для самих музыкантов, так и для развития отечественной арфовой культуры²³⁶. На страницах своей книги Ксения Александровна вспоминала: «Встречи и беседы с Парфеновым имели громадное значение для меня и вылились в конце концов в большое творческое содружество»²³⁷.

После его кончины Эрдели опубликовала некоторые из сохранившихся сочинений Парфенова в собственных редакциях, которые особой популярности не снискали. Вот что пишет Н. Шамеева о редакции Эрдели Вариаций Парфенова на тему А. Корелли: «Вообще сама идея редакции произведения не ясна: ведь композитор был арфистом и прекрасно знал свой инструмент. Зачем нужна редакция, все упростившая?»²³⁸.

Столь многосторонняя и творчески активная деятельность Николая Гавриловича резко оборвалась в 1938 году. По инсинуированным причинам арфист был осужден за контрреволюционную деятельность против руководства советского правительства, и спустя несколько месяцев расстрелян в подвалах Лубянки. Автору настоящей работы удалось ознакомиться с делом Парфенова в Архиве ФСБ России. Его личное дело²³⁹ насчитывает около восьмидесяти листов и некоторые из них до сих пор имеют гриф секретности. Частичное или полное снятие копий дела категорически запрещено. Все факты этих трагических событий публикуются впервые.

²³⁶ Взаимоотношения арфистов в определенный момент вышли за грань лишь профессиональных интересов. По некоторым источникам Парфенов и Эрдели проживали вместе, будучи в законном браке. О самой семье Николая Гавриловича ничего неизвестно. Некоторые данные удалось собрать лишь о якобы его сыне. Его звали Николай Николаевич Самойленко, возможно, эта фамилия матери. По профессии он был скрипачом. Работал в составе Большого симфонического оркестра. В советское время был осужден по статье за мужеложство. После отбывания срока вернулся на работу в оркестр, где проработал до 1997 года.

²³⁷ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 108.

²³⁸ Шамеева Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М.: [б. и.], 1994. 146 с. С. 24.

²³⁹ Центральный архив ФСБ России. Следственное дело № 17937. 79 л.

Первый документ — ордер на арест Николая Гавриловича и обыск его квартиры, выписан 20 июня 1938 года²⁴⁰. В качестве причины для задержания значится:

«Парфенов Н. Г. участник антисоветской группы совместно с арестованным БОЯРОГЛО обсуждал план и возможность совершения террористического акта над руководителями ВКП/б и советского правительства во время посещения ими Большого театра. Парфенов работает музыкантом оркестра ГАБТ'а»²⁴¹.

При обыске квартиры Николая Гавриловича по адресу Крестовоздвиженский пер. д. 2, кв. 9 были изъяты следующие вещи:

- 1) Паспорт М.О. № 629507 на имя Парфенова
- 2) Членский билет № 267
- 3) Билет дома ученых № 100
- 4) Сберегательная книжка счет № 48370 6-го город[ского] Отд[еления] Сбербанка им. 8-го Марта Арбат на сумму 3855 р. 35 к. руб. Три тыс. восемьсот пятьдесят пять коп. 35
- 5) Фотокарточки 9 шт.
- 6) Письма разные 22 шт.
- 7) Блокноты с записями 3 шт.
- 8) Разные записи и телефоны 1 сверт[ок]²⁴²

По окончании обыска комната арфиста была опечатана. В ноябре того же года все вышеперечисленные вещи были уничтожены как «не имеющие отношения к делу и не представляющие ценность». Возможно, именно среди конфискованных вещей находились рукописи его неизданных сочинений.

²⁴⁰ На ордере значатся две неразборчивые подписи, которые трудно идентифицировать, но указаны должности подписантов. Ордер был подписан Заместителем Народного комиссара Внутренних дел СССР (предположительно это или М. Фриновский (1898–1940), или С. Жуковский (1896–1940) и одним из руководителей Главного управления государственной безопасности.

²⁴¹ Центральный архив ФСБ России. Следственное дело № 17937. 79 л. Л. 2.

²⁴² Там же. Л. 3.

Причиной ареста и обыска послужили показания некоего арестанта Романа Павловича Боярогло, данные против арфиста²⁴³. Был ли Парфенов действительно с ним знаком неизвестно, как и недоказана достоверность этих показаний. Однако на допросе Боярогло сообщил следующее:

«Я с Парфеновым Н.Г. и Павловым А.А. знаком с 1936 г., в связи с музыкальной работой в оркестре научных работников г. Москвы при союзе Высшей школы...

Наши беседы приняли более острую антисоветскую форму в 1937 году, после судебного процесса над троцкистами Пятаковым, Тухачевским. После этого процесса для нас совершенно стало ясно, что в стране существуют антисоветские силы в лице троцкистов-бухаринцев, которые ведут активную террористическую борьбу против руководства советского государства. Сами мы полностью разделяли методы их борьбы – террор.

Мы считали, что существующий строй в СССР свергнуть можно будет только путем устранения руководителей партии в первую очередь Сталина, Молотова, Кагановича и Ворошилова...

В беседах с Парфеновым и Павловым мы пришли к конечному выводу, что террористический акт над руководителями ВКП (б) вполне возможен в Большом театре, в дни торжественных заседаний с присутствием руководителей советской власти...

Террористический акт над руководителем компартии в Большом театре мы считали необходимым приурочить ко дню 20-й годовщины Октябрьской революции...

Примерно в октябре месяце 1937 г. Парфенов рассказал мне, что террористический акт в Большом театре вполне осуществим, так как оркестранты-контрабасисты и арфы располагаются близко к

²⁴³ По сведениям из интернет ресурсов Роман Павлович Боярогло (1883–1938) — дворянского происхождения и до революции состоял на службе Российской императорской армии. Имел высшее образование и до ареста работал доцентом в Московском институте стали. Арестован 14 марта 1938 года по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации. Приговорен к расстрелу Военной коллегией Верховного суда СССР 15 сентября 1938 года, приговор приведен в исполнение в тот же день. Более подробно о нем см. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/martirolog/?t=page&id=3645>

правительственной ложе и с места их расположения можно добросить бомбу или стрелять в правительственную ложу. Парфенов брался достать лично оружие. Наши террористические намерения не были выполнены лишь потому, что мы не успели в этот раз раздобыть оружие»²⁴⁴.

Установить истинную подлинность этих показаний уже невозможно. Подобные допросы проходили чаще всего по схожему сценарию и с применением физического воздействия к арестованным. Одной из важных целей таких допросов становилось установление коллективности проводимых «заговоров» и почти всегда от арестованного требовалось назвать имена соучастников, зачастую даже мнимых. Возможно, и сам Роман Боярогло стал жертвой аналогичных показаний, данных кем-то ранее не в его пользу. Далее цепочка продолжалась и следующим звеном этого процесса стал Николай Гаврилович. Подобная схема уносила жизни десятков тысяч людей.

Во время нахождения под стражей Парфенов, скорее всего, подвергался пыткам. Первоначально он полностью отрицал свою причастность к обвинениям. Однако примерно месяц спустя после ареста, 21 июля 1938 года им подано заявление, написанное от руки, в виде традиционного тогда «чистосердечного» признания:

«В НКВД

От арестованного Парфенова Николая Гавриловича

Заявление

Я понял, что дальнейшее мое заpiresательство будет бессмысленным, решил дать следствию правдивые чистосердечные показания о своей антисоветской террористической деятельности.

Я действительно являлся участником террористической группы, подготовлявшей террористические акты против руководителей Советского Правительства в помещении Большого театра.

²⁴⁴ Центральный архив ФСБ России. Следственное дело № 17937. 79 л. Л. 17–20.

В эту группу кроме меня входили: Светляковский (скрипач), Марков (тромбон), Гольдштейн (валторна), [фамилия неразборчиво] (скрипач), Авдеенко (валторна).

Все обстоятельства, связанные с этим делом, изложу подробно. Я прошу учесть мое искреннее раскаяние и дать мне возможность искупить свою вину своим честным трудом.

19/21.VII.38»²⁴⁵.

Как видно из текста заявления, Парфенов, помимо вынужденного признания, называет имена якобы соучастников группировки из числа музыкантов оркестра Большого театра. Ниже приводится фрагмент протокола допроса обвиняемого Парфенова:

«...В 1930 году, работая в оркестре Большого Театра Союза ССР я познакомился и сблизился с артистом оркестра ГАБТа Светляковским Зиновием Иосифовичем.

Вскоре, в результате ряда бесед между мной и Светляковским, определилось, что мы оба настроены антисоветски и являемся противниками советской власти...

Наше озлобление против советской власти особо острую форму приняло после убийства Кирова и процессов над Зиновьевым, Каменевым и др....

В процессе одной из таких бесед Светляковский прямо заявил, что «пора нам перейти от пустых разговоров к действиям». Тогда же я и Светляковский выдвинули и начали обсуждать план совершения террористических актов над руководителями ВКП (б) и советского правительства в Большом театре.

²⁴⁵ Там же. Л. 24.

С этой целью Светляковский ближайшей нашей задачей поставил организовать террористическую группу в Большом театре из артистов оркестра ГАБТа...

Мной совместно с Светляковским была организована террористическая группа.

В состав этой группы были в течение 1935–36 г. завербованы артисты оркестра Марков Мирон Семенович (тромбонист), Авдеенко Григорий Никитич (валторнист), Гольдштейн Борис Аронович (валторнист), Садовский Михаил Иосифович (скрипач) и Шапиро Леонид Ильич (контрабас)...

Террористический акт над руководителями ВКП (б) и соввласти мы считали необходимым приурочить ко дню 20-й годовщины Октябрьской революции.

В связи с этим, я, Светляковский и Шапиро собрались в фойе Большого театра (это было в сентябре мес. 1937 г.) и было решено, что террористический акт совершим путем метания бомбы в правительственную ложу, во время исполнения художественной части.

Однако террористический акт не был осуществлен в связи с тем, что к этому времени не успели приобрести бомбы...»²⁴⁶.

Далее в протоколе появляется имя Романа Павловича Боярогло, который ранее в своих показаниях обвинял в соучастии Парфенова.

«Кроме вышеуказанных лиц я по антисоветской террористической деятельности был связан с Боярогло Романом Павловичем — бывшим дворянином, полковником царской армии и артистом оркестра ГАБТа Павловым Александром Александровичем — бывш. офицером старой армии...

²⁴⁶ Там же. Л. 31–36.

В последнее время, уже в 1937 году озлобленность Павлова и Боярогло против руководителей партии и советской власти особо усилилась в связи с арестами троцкистов, бывших офицеров и т.д.

Они также считали, что троцкисты совершенно правы, когда действуют методами террора в борьбе против руководителей ВКП (б) и советского правительства, и что сейчас только террор может дать эффективные результаты в борьбе с большевиками...

Я не отрицаю, что с Павловым и Боярогло я обсуждал план совершения террористического акта в Большом театре, но утверждаю, что мы не смогли раздобыть необходимое для совершения террористического акта оружие»²⁴⁷.

В результате допрос Парфенова проводился по теперь уже известной схеме, что и предыдущие, в которых обвинениям подвергался арфист. Ожидаемые результаты были достигнуты. В показаниях были названы уже упоминавшиеся выше Боярогло и Павлов. Таким образом, круг подозреваемых замкнулся и все трое были арестованы, а впоследствии расстреляны. Известно, что из перечисленных Парфеновым музыкантов оркестра Большого театра арестован был и Светляковский.

Обвинительное заключение было составлено 15 августа 1938 года сотрудниками НКВД и передано на рассмотрение Военной Коллегии Верховного суда СССР. Арфист обвинялся в том, что «являясь участником антисоветской террористической группы, подготавливал акты против руководителей ВКП (б) и советского правительства, т.е. в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 58 п. п. 8 и 11 УК РСФСР»²⁴⁸. Последующие два с половиной месяца Парфенов находился под стражей. Коллегия рассмотрела его дело только 2 октября 1938 года. Решение по его вопросу было вынесено на следующий день — 3 октября. Военная коллегия приговорила «Парфенова

²⁴⁷ Там же. Л. 31–36.

²⁴⁸ Там же. Л. 45.

Николая Гавриловича к высшей мере уголовного наказания — расстрелу с конфискацией всего лично ему принадлежавшего имущества.

Приговор окончательный и на основании закона от 1.XII.1934 года подлежит немедленному исполнению»²⁴⁹.

Приговор был приведен в исполнение в тот же день. Жизнь арфиста трагически оборвалась 3 октября 1938 года. До своего сорокапятилетнего юбилея он не дожил меньше месяца.

4.3. Династия Эрдели

В среде профессиональных музыкантов особое положение занимает тема семейных поколений. Стоит только вспомнить семью Моцартов или целую многовековую династию Баха, в которых не одно поколение продолжало наследственную традицию. Для класса арфы Московской консерватории примером подобной преемственности стала известная фамилия Эрдели, насчитывающая несколько поколений профессиональных музыкантов.

Музыкальные представители семьи Эрдели не просто посвящали себя служению искусству, а становились профессиональными арфистами. Эта династия существует уже более ста лет и, конечно, является частью истории консерваторского класса. Сегодня уже четвертое поколение семьи Эрдели прочно ассоциируется с арфой²⁵⁰.

Первым музыкантом из этой династии стала Ксения Александровна Эрдели (1878–1971), выдающаяся русская арфистка, блестящий исполнитель, педагог, редактор, автор переложений и собственных сочинений для арфы. Она проработала в консерватории более полувека, воспитав целую плеяду учеников. Среди них достойное положение заняла ее племянница и ученица Ольга Георгиевна Эрдели (1927–2015), впоследствии ставшая известным

²⁴⁹ Там же. Л. 50.

²⁵⁰ Сама же династия происходит из потомственного дворянского рода, переселившегося из Венгрии в Россию еще в XVIII веке. Проживали Эрдели на территории восточной Украины, а основным центром их местоположения был город Елисаветград (до 2016 г. Кировоград, ныне Кропивницкий) и его окрестности — имения Эрделевка и Миролюбовка.

исполнителем, солисткой Большого симфонического оркестра, профессором консерватории. Последующее поколение представляет дочь Ольги Эрдели — Татьяна Глебовна Эрдели-Щепалина (род. 1955).

Все три арфистки в разное время входили в педагогический состав арфового класса консерватории. Самым же младшим представителем этой династии сегодня является Ксения Эрдели младшая (род. 1981) дочь, Татьяны Глебовны, проживающая ныне во Франции.

Будущая арфистка и профессор консерватории **Ксения Александровна Эрдели** родилась в семейном имении Мирлюбовке. За свою жизнь она дважды становилась педагогом Московской консерватории (в 1905 и в 1918 годах)²⁵¹.

Жизнь и творчество Ксении Александровны нашло отражение в нескольких уже упоминавшихся публикациях и не раз становилось предметом научного исследования²⁵². Важное место занимают ее мемуары «Арфа в моей жизни» (1968).

Педагогическая работа Ксении Александровны в Московской консерватории все же заслуживает отдельного внимания, особенно в контексте истории арфового класса, ведь на протяжении нескольких лет она представляла своеобразную «оппозицию» параллельному классу А. Слепушкина²⁵³. Приверженцем метода Поссе-Слепушкина она не являлась.

Эрдели получила образование в Смольном институте благородных девиц и консерваторского диплома не имела. Игру на арфе освоила там же в классе Екатерины Адольфовны Вальтер-Кюне (1870–1930), ученицы А. Цабеля, что указывает на ее причастность к западноевропейской

²⁵¹ В общей сложности ее консерваторский стаж составляет пятьдесят пять лет. Однако если учитывать ее общий педагогический стаж, то он будет на одиннадцать лет больше, так как между 1907 и 1918 годами она преподавала в консерватории Санкт-Петербурга.

²⁵² Это диссертация ее ученицы В. Полtareвой «Творческий путь К. А. Эрдели» (1969), написанная еще при жизни арфистки, а также диссертация М. Подгузовой «Арфовое искусство России первой половины XX века» (2009), в которой отдельная глава посвящена Ксении Александровне. Кроме того, биография арфистки освещалась в множестве других публикаций. Ни одна работа, посвященная отечественному арфовому искусству, не обходится без обращения к Ксении Эрдели.

²⁵³ Ксения Александровна была младше А. Слепушкина всего на восемь лет.

исполнительской традиции. Ксения Александровна хорошо знала этот метод, и не только владела им как исполнитель, но и в своих трудах всегда представляла блестящее теоретическое обоснование, что, безусловно, наделяет ее ценнейшими качествами методиста. Впоследствии и ученикам она передавала знания и практику. На протяжении многих лет арфистка бережно старалась сохранить усвоенный метод игры в знак памяти своему педагогу.

Однако метод Поссе-Слепушкина, как яркий и значимый феномен, не мог не оказать воздействия на ее исполнительский стиль и педагогическую работу. В годы работы с Н. Парфеновым арфистка смогла ознакомиться с новым для нее методом практически из первых уст. В дистанции времени видно, что в лице Ксении Александровны сближение двух разных исполнительских школ произошло максимально близко. В более старшем возрасте она практически полностью стала придерживаться метода Поссе-Слепушкина, но зачастую не признавая этого.

Так, при изложении приемов звукоизвлечения на арфе, она перечисляет способы, характерные не для школы А. Цабеля, а для метода Поссе-Слепушкина, и уже именует их «общепринятыми»²⁵⁴. Рассматривая вопросы постановки рук, движения пальцев, кисти, Ксения Александровна фактически буквально цитирует основы метода Поссе-Слепушкина²⁵⁵, не упоминая имен арфистов. Возможно, мнение Ксении Александровны выражает уже общие тенденции середины XX столетия, но для исторического анализа важен источник возникновения. Многие из приводимых арфисткой методических принципов получают статус ее индивидуальных находок. Причина такого подхода и отношения автора неясны. Преднамеренность в такой ситуации совершенно безосновательна, поскольку метод Поссе-Слепушкина был опубликован намного ранее и вся музыкальная общественность знала его историю. Случайность или

²⁵⁴ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 203.

²⁵⁵ Там же. С. 204–205.

непроизвольность подобных высказываний, да еще и в области педагогики, вряд ли может иметь под собой основания. Скорее всего, или арфистка постепенно все же перешла на метод своих коллег по классу арфы, или же, осознавая определенные преимущества данного метода и применяя его частично, зафиксировала в тексте свое видение. При этом полного признания метода Поссе-Слепушкина со стороны арфистки так и не последовало. «Ознакомившись с методом школы Слепушкина, я стала частично применять его в своих методических установках»²⁵⁶.

По причине воздействия и взаимодействия со школой Слепушкина сформулировать авторские методические и исполнительские основы школы Ксении Эрдели достаточно сложно. В более ранних диссертационных исследованиях, посвященных истории отечественного арфового искусства, такие попытки предпринимались. Однако должной степенью убедительности они не обладают.

С одной стороны, метод Эрдели рассматривается как некий эклектичный способ игры, как некая свободная интерпретация метода Поссе-Слепушкина. Н. Шамеева охарактеризовала его так: «Прежде всего, это игра в ладонь всем пальцем от его основания, «довернутая рука», предварительная подготовка пальцев, которой Эрдели придавала очень большое значение, считая, что она «дает огромную экономию движений», упоминается вскользь и кистевое движение... Уделяется большое внимание приему скольжения со струны на струну одним пальцем»²⁵⁷. В таком обосновании совершенно ясно прослеживается взаимосвязь исполнительских приемов.

С другой же стороны, в качестве объяснения основного отличия двух методических традиций, и вовсе приводится «исполнительский подход», что само по себе в полной мере не может качественно определить методические принципы арфистки. М. Подгузова пишет: «Ксения Александровна большое значение придавала эмоциональной стороне исполнения. Считала, что

²⁵⁶ Там же. С. 108.

²⁵⁷ Шамеева Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М.: [б. и.], 1994. 146 с. С. 18–19.

важнее донести художественный смысл произведения, пусть даже не совсем безусловно исполняя тот или иной технический прием. Одно из важнейших сторон музыкальной выразительности арфистка считала певучий и мягкий звук»²⁵⁸. Бесспорно, «певучий и мягкий звук» становится вершиной исполнительского искусства на любом инструменте, достичь которую стремится каждый исполнитель. Но в данной точке зрения, под основой исполнительского метода по большому счету характеризуется отношение арфистки к авторскому тексту композитора и его интерпретации, что само по себе дискуссионно и не может подменять разнородные значения. Более того, вопросы точности воспроизведения музыкального текста еще в прошлых веках становились предметом жарких споров.

Учитывая самонаблюдения Ксении Александровны и приведенные цитаты, заключим, что в основе ее методических установок лежали все же принципы метода Поссе-Слепушкина. Арфистка могла не признавать это публично или в своих литературных трудах, но вполне очевидно применяла метод на практике, видя в нем более прогрессивный и логично организованный способ игры.

Бесспорно, индивидуальной и характерной особенностью исполнительского стиля Ксении Эрдели, следует назвать прием скольжения пальцев обеих рук. Данный прием арфистка сама применяла довольно часто, неоднократно прибегала к его использованию в различных опубликованных редакциях и рекомендовала ученикам к освоению. По мнению арфистки скольжение позволяет добиться не только максимального legato на инструменте (хотя специалистами отмечается полное отсутствие этого приема в силу строения самого инструмента), но и глубокой певучести инструмента. «Если применять... прием скольжения первым пальцем со струны на струну, можно получить певучий звук. Скольжение первого пальца известно давно, им пользовались в технических пассажах для замены

²⁵⁸ Подгузова М. Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство). М.: Эдитус, 2010. 201 с. С. 125.

неиграющего у нас пятого пальца. В мелодии же скольжение не встречалось. Я применяю не только скольжение в мелодии, но и исполнение всей мелодии одним пальцем»²⁵⁹.

В своих авторских редакциях Ксения Александровна довольно часто рекомендует использовать прием скольжения, причем скольжение одним пальцем правой руки может достигать до семи струн одновременно. Так, например, в ее редакции «Баркаролы» П. Чайковского при исполнении знаменитой гаммообразной мелодии используется скольжение. «Начиная с первого же такта мелодии, по совету Эрдели необходимо применить прием скольжения, так, как только этот прием дает возможность сыграть не только легато и распределить пальцы одинаково по силе, не допуская выделения отдельных нот, но и захватить всю мелодическую линию»²⁶⁰.

Однако приверженцы метода Поссе-Слепушкина к применению такого приема относятся иначе и не рекомендуют его часто использовать при игре мелодии. «Современный стиль игры на арфе не рекомендует злоупотреблять приемом скольжения в том случае, когда это не диктуется необходимостью... Скольжение дает лишнее движение, мешающее исполнить технический пассаж, и палец, соскальзывая, теряет свою силу и устойчивость... Также не рекомендуется увлекаться скольжением первого пальца по двум или трем струнам подряд»²⁶¹. Возможно, подобные методические установки Ксении Эрдели были удобны лишь ей, в силу физического строения руки, что можно рассматривать как индивидуальный авторский подход.

Долгие десятилетия развитие методической стороны при обучении студентов находилось в тени более значимых и весомых вопросов становления национальной исполнительской культуры. В середине 1950-х годов Ксения Александровна обратилась к тому виду деятельности, которым когда-то занималась И. Эйхенвальд. Арфистка создала первую в XX веке

²⁵⁹ Эрдели К. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 206.

²⁶⁰ Полтарева В. Творческий путь К. А. Эрдели (из истории советской школы игры на арфе). Львов: Атлас, 1959. 82 с. С. 50.

²⁶¹ Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 195.

консерваторскую программу по классу арфы «Программа специального класса арфы профессора К. А. Эрдели»²⁶². Структура и содержание этой программы заметно отличаются от труда Иды Эйхенвальд, но являются следующей ступенью в развитии методической составляющей. Программа Ксении Александровны более прогрессивна и составлена по современным требованиям. Содержит методическую записку и определяет работу со студентами в классе по нескольким разделам. Подобное разделение, за исключением ансамблевой игры, сближается с программой Эйхенвальд:

- сольное исполнительство;
- игра в ансамбле;
- игра в оркестре.

В программе формулируется комплекс профессиональных компетенций, которым должен овладеть обучающийся за весь период обучения во всех трех направлениях.

Программа содержит примерный перечень подобранных произведений, выносимых на экзамен по специальности. На каждый год обучения дается по пять образцов структурированных исполнительских программ для переводного экзамена. Фактически автор программы впервые в отечественной школе определила и сформулировала уровень исполнительских и художественных трудностей каждого года обучения в консерватории. Кроме того, предполагалось, что учащиеся осваивают навыки оркестровой игры, а также педагогическую работу. По мнению арфистки «В годовой учебный план студента-арфиста должны входить:

- 1) одно-два произведения старинных классиков (Бах, Гендель, клавесинисты);
- 2) одно-два произведения крупной формы: соната, часть концерта, сюита, фантазия, вариации);
- 3) четыре пьесы мелкой формы;

²⁶² Российский национальный музей музыки. Ф. 347. № 4895. № 8312. Л. 1–13. Ранее программа не публиковалась.

- 4) один-два ансамбля;
- 5) оркестровое соло и знакомство с оркестровыми партиями;
- 6) педагогическая практика».

Предлагаемые арфисткой исполнительские программы каждого курса строго продуманы и систематизированы. По своему содержанию они позволяют не только развивать исполнительские навыки студента, но и осваивать художественно-эстетическую составляющую. Ксения Александровна задействовала произведения различных форм (полифония, крупная форма, пьеса и т.д.) как зарубежных, так и русских композиторов, в том числе современных. В способе отбора изучаемых произведений ощущается историзм, позволяющий студентам освоить различные стили, эпохи и направления.

В конце программы К. Эрдели составлен перечень произведений, входящий в комплект из примерных пяти программ, выносимых на итоговый государственный экзамен по специальности.

Список ансамблевой литературы насчитывает около восьмидесяти произведений и включает разные по составу ансамбли. Это и монотембровые ансамбли для двух или более арф, ансамбли с голосом и различными инструментами. Репертуарные списки программы Ксении Эрдели содержат практические рекомендации, необходимые педагогам.

Много сил и времени арфистка отдала составлению сборников произведений для арфы, собиранию дедуктивного репертуара, редактуре и подготовке к печати произведений И. С. Баха, Р. Н. Ш. Боксы, Р. Вагнера, К. Дебюсси, В. А. Моцарта, М. Равеля, П. Чайковского, Л. Шпора и многих других. Кроме того, и сама Ксения Эрдели пополняла репертуар для арфы²⁶³.

С большими перерывами на протяжении нескольких лет вместе с Ксенией Александровной работал ее ассистент **Михаил Павлович Мчедлов** (1903–1974). В консерваторском классе арфы он преподавал

²⁶³ Полный список редакций, транскрипций и авторских сочинений Ксении Эрдели приводится в книге Подгузова М. Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство). М.: Эдитус, 2010. 201 с. С. 145–148.

дважды: между 1937 и 1941 годами, а затем с 1957 по 1959 годы. С 1943 и до последних дней своей жизни он преподавал в Музыкальном училище при Московской консерватории, воспитав плеяду первоклассных арфистов. При нем класс арфы училища стал своего рода кузницей профессиональных кадров для консерватории, поскольку почти все его выпускники становились студентами консерваторских профессоров — Веры Дуловой или Ксении Эрдели. Именно его ученики преподают в консерватории и в наши дни²⁶⁴.

Мчеделов, как и Ксения Эрдели, занимался созданием транскрипций и редакций для арфы. Кроме того, он и сам является автором нескольких сочинений²⁶⁵. Огромной заслугой арфиста была подготовка к изданию рукописи и публикация «Школы игры на арфе» Н. Парфенова, его педагога.

То, что Мчеделов, обучаясь в классе Н. Парфенова, впоследствии стал работать ассистентом в классе Эрдели, вновь указывает на сближение педагогических систем класса арфы.

Другим представителем династии Эрдели стала блестящая арфистка, солистка и педагог **Ольга Георгиевна Эрдели**²⁶⁶ (1927–2015)²⁶⁷. Еще будучи студенткой консерватории, Ольга Георгиевна вошла в состав Всесоюзного оркестра радио и телевидения в качестве солистки (1946), ныне Большого симфонического оркестра имени П. И. Чайковского. В последующие годы вела активную концертную деятельность, выступая с сольными концертными программами. На фирме «Мелодия» ею записано несколько альбомов, как с

²⁶⁴ В наши дни в стенах музыкального училища проходит ежегодный фестиваль памяти Мчеделова, организованный одной из его учениц, ныне доцента консерватории Светланой Парамоновой.

²⁶⁵ Одним из самых популярных и исполняемых произведений М. Мчеделова стали «Вариации на тему Паганини». Довольно часто это произведение включается в качестве обязательного в программу всевозможных конкурсов.

²⁶⁶ Она приходилась не только родственницей Ксении Александровны (двоюродной племянницей), но и ее ученицей. В классе Ксении Эрдели она обучалась с десяти лет. Сначала в Центральной музыкальной школе (1945), затем в консерватории (1950), позднее и в аспирантуре (1955). Таким образом, в течение десяти лет Ольга прошла школу своей тетки с самых начальных аздов.

²⁶⁷ В судьбе Ольги Георгиевны, как и многих педагогов класса арфы советского периода, отразились некоторые негативные общественно-политические события. В 1941 году отец арфистки Георгий Яковлевич Эрдели²⁶⁷ был арестован и на протяжении пяти лет находился в ссылке. Освобождение его состоялось благодаря участию дочери на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в декабре 1945 года. На этом конкурсе юная Ольга была удостоена почетного диплома. Затем, в начале 1946 года, состоялась личная встреча с И. В. Сталиным, на которой со стороны арфистки прозвучала просьба об освобождении отца и воссоединении семьи. В 1949 году Ольга Эрдели завоевала первую премию на Международном фестивале молодежи и студентов, проходившем в Будапеште.

сольной программой, так и в сопровождении оркестра. Сотрудничала с выдающимися русскими дирижерами, среди которых Р. Баршай, Г. Гаук, Н. Голованов, Е. Мравинский, Г. Рождественский, С. Самосуд и др. В период с 1963 по 2009 годы преподавала в Московской консерватории.

Арфистка не оставила методических трудов или иных публикаций, в связи с чем трудно судить о ее методических воззрениях и принадлежности к конкретной исполнительской школе. Обучаясь в классе своей тетки, Ольга Георгиевна должна была воспитываться в соответствующей манере. Но, как известно, Ксения Александровна обращалась к основам метода Поссе-Слепушкина, и применяла их в педагогике. Кроме того, по свидетельствам современников и ее учеников, в исполнительской и педагогической деятельности она практически полностью придерживалась метода Поссе-Слепушкина, что подтверждает его преобладание в Московской консерватории.

На протяжении нескольких лет ассистентом Ольги Георгиевны была ее дочь **Татьяна Глебовна Эрдели-Щепалина**²⁶⁸ (род. 1955), продолжившая знаменитую династию Эрдели. Сегодня она преподает в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории.

4.4. Вера Дулова. Новые материалы к биографии

Среди педагогов класса арфы XX столетия особое место занимает **Вера Георгиевна Дулова** (1909–2000)²⁶⁹. Ее творческий путь предстает целой эпохой в истории класса арфы, как, впрочем, и в истории всей русской музыкальной культуры. Имя Дуловой стало знаковым в истории консерваторского класса и в истории самого инструмента. Деятельность Веры Георгиевны олицетворяет высокое искусство, — многие ее исполнения и трактовки остаются непревзойденными и по сей день. Ее ученики первыми

²⁶⁸ Обучалась Татьяна Глебовна в классе В. Г. Дуловой.

²⁶⁹ Автор настоящего исследования обучалась в классе В. Дуловой в период с 1995 по 2000 годы и практически стала ее последней ученицей. С 2005 года автор ведет курсы лекций по дисциплинам «Методика обучения игре на инструменте» и «История исполнительского искусства» для студентов класса арфы Московской консерватории.

из числа представителей русской арфовой школы становились лауреатами самых престижных мировых конкурсов. Безупречное профессиональное мастерство подтверждалось всеобщим мировым признанием. Дулова неоднократно входила в число участников международных арфовых конгрессов, форумов, мастер-классов и членов жюри престижных конкурсов. Кроме того, игра Дуловой послужила импульсом к созданию ряда сочинений, написанных специально для нее, и она же была их первой исполнительницей.

Биография и творческий путь Веры Георгиевны многократно становились предметом исследований и публикаций на русском и иностранных языках. Плюс ко всему, арфистка сама стала автором работы об истории арфового искусства, где, в том числе, изложила и свою биографию. Тем не менее, при наличии, казалось бы, совершенно очевидной и ясной картины, биография Веры Георгиевны содержит некоторые «белые пятна». В имеющейся литературе практически не затронутым оставались вопросы ее обучения в консерватории, в особенности в контексте проблематики исполнительских методов. Учитывая вышесказанное сосредоточим внимание исключительно на изложении новых фактов и обстоятельств, почерпнутых и найденных в архивных материалах.

Известно, что Дулова (в будущем ведущий представитель метода Поссе-Слепушкина во второй половине XX века) свои занятия на арфе начала в классе Ксении Эрдели²⁷⁰. Такое обстоятельство ясно указывает на то, что юная Вера первоначально осваивала игру на инструменте в рамках общеевропейской исполнительской традиции. Осенью 1922 года арфистка дала свой первый сольный концерт²⁷¹. Однако в том же 1922 году, вероятно,

²⁷⁰ Мать будущей арфистки отдала ее на обучение в класс К. Эрдели в возрасте десяти лет. Вообще же Вера Дулова была потомственным музыкантом. Ее отец Георгий Николаевич Дулов (1875–1940) скрипач и профессор консерватории. Был однокурсником А. Голденвейзера. Мать Мария Андреевна (урожденная Буковская) была певицей и солисткой императорских театров. Бабушка арфистки Александра Юрьевна Зограф-Дулова (1850–1919) была пианисткой и окончила консерваторию в числе первого выпуска класса Н. Рубинштейна. Именно ей П. Чайковский посвятил свою «Салонную польку» из фортепианного цикла оп. 9. Таким образом, семья Дуловых оказалась тесно связанной не только с музыкой, но и с Московской консерваторией. К большому сожалению, Вера Георгиевна стала последним представителем этой музыкальной династии.

²⁷¹ Более подробно об этом концерте, а также с представлением программы концерта, пишет К. Эрдели в своих мемуарах. *Эрдели К. Арфа в моей жизни*. М.: Музыка, 1967. 240 с. С. 111–112.

уже после упомянутого концерта, Дулова перешла в класс Марии Корчинской, тем самым полностью порвав с освоением западной школы. По сей день истинная причина смены педагога остается неизвестной. Ни одна из трех арфисток на страницах своих публикаций, в интервью или воспоминаниях, не раскрывали причин и деталей этой ситуации. Пролить свет могут отчасти только косвенные источники.

Н. Шамеева излагает эту историю следующим образом: «Когда Вера Дулова впервые услышала в концерте М. А. Корчинскую, ее игра глубоко поразила совсем еще юную арфистку»²⁷². Также об этом эпизоде упоминала Елена Владимировна Дулова (племянница В. Дуловой): «Огромное впечатление получила она от сольного концерта Марии Александровны Корчинской... Услыхав ее игру, Вера была покорена сразу и на всю жизнь. В конце 1922 года Вера записывает в дневнике: «Я делаю революцию, перехожу к М. А. Корчинской, страшно даже писать!» Это «революционное решение» принято в тринадцать лет»²⁷³. Впоследствии своим консерваторским педагогом Дулова считала только Марию Корчинскую и относилась к ней с большим пиететом и уважением. Практически до кончины Корчинской Дулова имела в ее лице старшего наставника. Для Веры Георгиевны самым важным и значимым являлось мнение ее педагога, в особенности, если это касалось вопросов исполнительства. «Уже став зрелым музыкантом, признанным исполнителем, она [Дулова] старалась сама услышать свое исполнение ушами Корчинской»²⁷⁴.

Однако стоит проследить хронологию начального обучения В. Дуловой и объективно рассмотреть роль педагогов в ее творческом формировании.

Официально Дулова занималась в классе Корчинской с 1922 по 1924 годы. Но, если брать во внимание происходящие события в личной жизни арфистки и ее педагога, то их совместные занятия продлились в общей сложности менее заявленных двух лет. В класс к Корчинской Дулова

²⁷² Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 231.

²⁷³ <http://rmusician.ru/archives/5483.htm#more-5483>

²⁷⁴ Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 231.

перешла в самом конце 1922 года. Последующие семейные обстоятельства Марии Александровны, в частности рождение ребенка в 1923 году, вызвали перерыв в проведении занятий. В середине 1924 года последовал ее отъезд в Великобританию. Все это свидетельствует о непродолжительности занятий Дуловой в классе Корчинской. Таким образом, период обучения в классе Эрдели, а вместе с тем и освоение общеевропейской методы, становится более протяженным. Тем не менее, большее воздействие все же оказало знакомство со школой Слепушкина. Дулова навсегда осталась преданной этому методу, освоенного под руководством М. Корчинской.

Первый год после отъезда Марии Александровны она вместе с Вениамином Канищевым и Натальей Сибор занималась с младшими учениками класса. Сохранилась выписка из Протокола заседания Правления консерватории от 16 сентября 1925 года, на котором было принято решение об оплате В. Дуловой, В. Канищеву и Н. Сибор за их занятия с младшими обучающимися по пятьдесят рублей за каждого²⁷⁵.

В период с 1925 по 1927 годы деятельность Веры Георгиевны остается малоизвестной. Ее занятия в консерватории с кем-либо из педагогов после отъезда М. Корчинской продолжения не получили. Хотя все ученики класса Марии Александровны перешли к Н. Парфенову, в частности, В. Канищев (ставший первым аспирантом), М. Мчеделов, К. Сараджева, Н. Сибор и многие другие. Веры Дуловой в их числе не было. Причина такого хода событий неясна. Несмотря на то, что в некоторых источниках указывается 1926 год, как год окончания консерватории, консерваторского диплома в этот период она не получила. Никаких упоминаний о ее трудовой деятельности в эти годы обнаружить не удалось. Лишь ее племянница, Елена Дулова, указывает на один из значимых концертов сезона 1925–1926 годов. Это был концерт для сотрудников Народного комиссариата иностранных дел. Вместе

²⁷⁵ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 6047. Л. 12.

с Верой Георгиевной в этом концерте выступали Е. Гельцер, Н. Обухова, Л. Собинов и другие²⁷⁶.

Занятия с преподавателем продолжились в 1927 году. Тогда в жизни юной арфистки произошло знаменательное событие — по личной инициативе В. Луначарского²⁷⁷ она была направлена в Германию для своего совершенствования у известного немецкого арфиста Макса Зааля (1882–1948). В личном деле Дуловой в архиве Московской консерватории хранится ее творческая биография, где сказано следующее: «После шестилетнего пребывания в Московской консерватории в классе профессора М. А. Корчинской [без упоминания К. Эрдели] по командировке Наркомпроса была направлена в Германию для совершенствования в Берлине у профессора Макса Зааля. Ее [Дуловой] занятия в Берлине продолжались до 1929 года после чего она вернулась в Москву»²⁷⁸.

Ситуация вокруг обучения Дуловой в Германии становится еще одним «белым пятном» в биографии арфистки. Макс Зааль, блестящий арфист и педагог, в свое время обучался у Франца Пёница²⁷⁹ (1850–1913). Стало быть, Зааль не осваивал метод Поссе во время своего обучения, хотя, нельзя исключать, что он мог знать о нем. Тем более, Поссе и Пёниц состояли в близких дружеских отношениях. Но, несмотря на дружбу с Пёницем, Поссе выступал против его ученика Зааля, именно по причине расхождения в методических воззрениях. Стоит напомнить о письме Вильгельма Поссе в дирекцию Берлинской высшей школы музыки. В нем Поссе обращается к руководству школы с просьбой после его ухода на пенсию не принимать в число педагогов Макса Зааля, а взять кого-то из учеников самого Поссе. Основной причиной такого прошения стало именно неприятие

²⁷⁶ <http://rmusician.ru/archives/5483.htm#more-5483>

²⁷⁷ Более подробно об этом изложено в Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 232–233.

²⁷⁸ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 6047. Л. 3.

²⁷⁹ Ф. Пёниц был представителем Берлинской арфовой школы и учеником Карла Людвиг Гримма, у которого обучались В. Поссе, И. Эйхенвальд и А. Цабеля. Преемственная линия продолжилась и в XX столетии.

исполнительского метода и системы обучения, отличных от того, что на протяжении многих лет придерживался Поссе. К сожалению (или к счастью), к его мнению дирекция школы не прислушалась (в отличие от правления консерватории в аналогичной ситуации), и Макс Зааль вошел в число педагогов. Но неизвестными остаются его принципы обучения, а, вместе с тем, и вопрос: в рамках какой исполнительской манеры обучалась в его классе Вера Георгиевна.

Наряду с этим, открытым остается вопрос о месте проведения их совместных занятий, поскольку Вера Дулова вступительных экзаменов не сдавала и в числе обучающихся Берлинской школы музыки никогда не значилась²⁸⁰. Предположительно, занятия могли проходить, например, при посольстве нашей страны в Берлине.

После возвращения в 1929 году в Советский союз профессиональная жизнь арфистки протекала насыщенно и динамично. В тот же год после обучения в Германии «она была приглашена в Софил (Советская филармония) в качестве солистки, для выступлений в концертах. В период пребывания в Софиле, с 1929 по 1932 гг., Дулова много концертировала, выступая в сольных концертах во многих городах Советского Союза. В 1932 году молодая арфистка была принята в качестве солистки в оркестр Большого театра СССР... В 1937 году В. Г. Дулова начинает свою педагогическую деятельность в Московском музыкальном училище [ныне Музыкальное училище им. М. М. Ипполитова-Иванова]. В 1943 году, после возвращения Большого театра СССР в Москву из эвакуации, она начинает педагогическую работу в качестве старшего преподавателя в Московской консерватории»²⁸¹. Еще в 1935 году Вера Дулова (вместе с Марией Гореловой) разделила первую премию Всесоюзного конкурса музыкантов-

²⁸⁰ Эта информация по личному запросу автора настоящей работы была подтверждена Архивом Высшей школы музыки в Берлине.

²⁸¹ Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 5353. Л. 3.

исполнителей. В других номинациях первых премий были удостоены Д. Ойстрах и Я. Флиер.

Период работы Веры Дуловой в классе арфы Московской консерватории (1943–2000) составил в общей сложности пятьдесят семь лет — арфистка проработала в консерватории дольше, чем кто-либо другой из числа ее коллег.

Хронология присвоения почетных и ученых званий в послужном списке Веры Георгиевны ярко отражают ее творческую и педагогическую деятельность. Приведем лишь некоторые данные:

ноябрь 1947 года — звание заслуженной артистки РСФСР;

июнь 1948 года — ученое звание доцента;

сентябрь 1958 года — утверждение в звании профессора;

1976 году В. Г. Дулова удостоена высшей награды — звания Народной артистки СССР.

Курьезный оттенок приобрела история с получением В. Дуловой документа об образовании. Диплом консерватории арфистке удалось получить только в апреле 1949 года. К тому моменту, еще не имея соответствующего документа, Дулова уже шесть лет преподавала в консерватории, из них два года в звании заслуженной артистки РСФСР, и год в звании доцента. Однако этого не способствовало получению долгожданного документа. В архиве арфистки сохранился документ, по-видимому, ответ Комитета по делам искусств кабинета министров СССР на запрос директора консерватории А. Свешникова:

«Главное Управление учебных заведений Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР разрешает заслуженной артистке РСФСР Дуловой В. Г. сдачу экзаменов экстерном за полный курс оркестрового факультета в Московской ордена Ленина Государственной консерватории им. П. И. Чайковского»²⁸².

²⁸² Там же. Л. 13.

Имеющая высокие государственные звания, признанная арфистка, педагог консерватории, испрашивала разрешения для сдачи выпускных экзаменов и получения диплома. Состоялись ли эти экзамены неизвестно. Диплом Московской консерватории был выдан Дуловой в конце октября 1949 года. Запись в документе гласит:

«Предъявитель сего тов. Дулова Вера Георгиевна экстерн и в 1949 г. окончила полный курс Московскую ордена Ленина Государственную Консерваторию им. П. И. Чайковского по специальности арфа и решением Государственной Экзаменационной Комиссии от 31 октября 1949 г. ей присвоена квалификация — солистка, арфистка-педагог»²⁸³.

Одним из главных достижений арфистки в методической сфере стало создание Программы для специального класса арфы. Программа впервые была издана Всесоюзным методическим кабинетом Министерства культуры СССР в 1966 году, затем последовали два переиздания — в 1977 и 1988²⁸⁴ гг. По своей структуре и содержанию программа Дуловой приближается к аналогичной программе Ксении Эрдели: после пояснительной записки в достаточно развернутой форме излагается объем годовой работы студента по каждому курсу, отдельно представлена специфика работы над дипломной программой. Далее следуют методические комментарии и рекомендации по зачетно-экзаменационным требованиям на каждый год обучения. Затем размещены десять примерных программ для исполнения на выпускном экзамене (у Эрдели их пять) и примерный репертуарный список, распределенный по жанрам (концерты, сонаты, вариации, фантазии, сюиты, пьесы, этюды, оркестровые трудности). В завершении программы дан перечень опубликованных сборников пьес, этюдов и подборка оркестровых трудностей для арфы. Представленный репертуарный перечень в программе Дуловой значительно больше, чем у К. Эрдели, в первую очередь за счет произведений композиторов XX века.

²⁸³ Там же. Л. 23.

²⁸⁴ Поздняя версия имеет значительно расширенный репертуарный список за счет произведений современных композиторов, а также лишена идеологических клише.

Программа Веры Георгиевны исторически стала третьей в ряду учебных программ для специального класса арфы, созданных профессорами Московской консерватории²⁸⁵.

Ида Эйхенвальд	Ксения Эрдели	Вера Дулова
1890-е гг.	1950-е гг.	1966 (1977, 1988)

Каждая из них обладает особым подходом, формой изложения, структурой. Кроме того, в программах приводились рекомендуемые к изучению произведения, опубликованные репертуарные сборники, с характерным для своего времени подбором сочинений, отражающим вкусы и предпочтения каждой эпохи. Показательным является предназначение этих программ. Если программа Иды Эйхенвальд задумывалась сугубо для работы в консерваторском классе (да и определить ее датировку достаточно сложно), то программы педагогов-арфистов в XX веке уже публиковались и создавались совершенно в ином статусе — в качестве образцовых программ для музыкальных учебных заведений всей страны.

Несмотря на явные отличия программ, в их содержании прослеживается несомненное единство, которое заключается — в комплексном подходе в освоении инструмента, охватывающим всевозможные исполнительские формы: **сольное исполнительство — игра в ансамбле — изучение оркестровых партий**. Эта триада, заложенная еще в XIX столетии, стала ключевой в реализации образовательного процесса в последующем. Так, на протяжении многих лет существования класса сохранился системный подход к работе со студентами — в курсе обучения игре на инструменте *арфа рассматривается как универсальный многофункциональный инструмент*.

В годы работы Веры Георгиевны в консерватории заметно вырос профессиональный уровень подготовки студентов, намного выше и серьезнее

²⁸⁵ После В. Дуловой педагогами класса арфы создавались только рабочие программы дисциплины, как составная единица основной образовательной программы.

стали академические требования. Очень заметно расширился репертуар для арфы, во многом благодаря деятельности самой Дуловой. Как известно, она внесла большой вклад в развитие арфового искусства своей редакторской и исследовательской работой. Еще в Германии она много времени посвятила изучению библиотечных архивов. «В Берлинской библиотеке ею были обнаружены ценнейшие рукописи композиторов XVII–XVIII веков, в том числе Соната чешского композитора Ф. Бенда, Соната В. Руста для скрипки, виолончели и арфы и забытое первое издание Пасторали и Темы с вариациями Генделя»²⁸⁶. Позднее Дулова выполнила несколько редакций и транскрипций. В наши дни часто в ее редакциях звучат сочинения клавесинных мастеров, Концерт B-dur для арфы с оркестром Г. Ф. Генделя, Прелюд C-dur С. Прокофьева, отдельные номера из балета «Сон Флорины» М. Равеля, Токката А. Хачатуряна, произведения советских композиторов и др.

Дулова находилась в тесных дружеских отношениях со многими современными ей композиторами. Итогом этой дружбы стала целая палитра сочинений для арфы, источником которой становилась личность и искусство арфистки. Вера Георгиевна много консультировала композиторов при создании произведений, раскрывая специфику своего инструмента. «Часто еще в незаконченном произведении Вера Георгиевна помогала найти такой прием исполнения, что произведение вдруг оживало и не вполне оформленная идея композитора получала блестящее звуковое решение»²⁸⁷. Специально для арфистки создали свои сочинения А. Балтин, Р. Бунин, С. Василенко, Е. Голубев, Ж. М. Дамаз, Ю. Евграфов, В. Кикта, Л. Книппер, М. Коваль, Н. Макарова, А. Мосолов, К. Паскаль, А. Хачатурян и др. Она же становилась и первой исполнительницей этих произведений. Сама арфистка утверждала: «Моя творческая установка основывается на общеизвестной истине: одним из родников, питающих музыку, является счастливое

²⁸⁶ Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 233.

²⁸⁷ Там же. С. 249.

взаимопонимание композитора и его современника-исполнителя. Оно и таит те динамические импульсы, что дают настоящую жизнь музыкальным образам»²⁸⁸. Всего же репертуар Дуловой насчитывал свыше трехсот произведений.

В лице Веры Георгиевны и благодаря ее достижениям мировая музыкальная культура познакомилась с отечественной арфовой школой. С начала 1960-х годов она регулярно выезжала за рубеж в качестве члена жюри международных конкурсов или участника международных форумов и конгрессов, и практически всегда выставляла своих студентов. Почти на всех конкурсах ее ученики занимали призовые места. Ни до нее, ни после арфисты Московской консерватории не достигали таких высот и такого общественного резонанса.

Вера Георгиевна вошла в историю консерваторского класса арфы, как многогранный художник и масштабная личность. Она усердно и последовательно развивала метод Поссе-Слепушкина, как один из самых ярких его представителей. Фактически ею сформирован целый исторический этап этой школы, и благодаря ее работе метод получил самое широкое распространение даже за пределами нашей страны. За годы работы в Московской консерватории Вера Дулова воспитала не одно поколение арфистов и большинство из них по сей день остаются музыкантами самого высокого класса. Более того, некоторые из ее учеников продолжили в консерватории дело своего великого педагога, став ассистентом профессора.

Первым ассистентом из числа лучших учеников стала **Наталья Хамидовна Шамеева (Стребкова)**²⁸⁹, проработав в классе с 1967 по 1970 годы. Вера Георгиевна с интервалом в несколько лет брала в свой класс

²⁸⁸ Павлова Н. Ясный и искренний монолог // Советская музыка, 1988. № 12. С. 10.

²⁸⁹ Наталья Хамидовна (род. 1939) обучалась в период с 1962 по 1966 годы будучи аспиранткой. За этот период и даже позднее Наталья Хамидовна была как раз в числе тех учеников, которых Вера Георгиевна вывозила на конкурсы, в том числе международные. Шамеева стала лауреатом нескольких значимых конкурсов. В 1963 году она завоевала вторую премию на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (Ленинград), в 1965 году она была удостоена диплома третьей степени на конкурсе в Тель-Авиве (Израиль), а в 1969 году диплома первой степени на конкурсе в Хартфорде (США). С 1970 была солисткой оркестра Большого театра, а в 1977 вошла в педагогический состав ГМПИ имени Гнесиных (ныне Российская академия музыки имени Гнесиных), где продолжает работу по сегодняшний день.

ассистентов. В качестве ассистента в 1980 году в класс Дуловой была приглашена **Ирина Петровна Пашинская (Блоха)**²⁹⁰ (1980–2017).

В 2010 году в класс арфы Московской консерватории вошли еще две ученицы Веры Георгиевны **Эмилия Андреевна Москвитина** (род. 1939) и **Светлана Владимировна Парамонова** (род. 1956). Год спустя, в 2011 году к ним присоединилась **Елена Николаевна Ильинская** (род. 1946). На сегодняшний день три педагога проводят занятия по следующим дисциплинам: «Специальный инструмент», «Камерный ансамбль», «Оркестровые партии и чтение с листа», «Изучение концертного репертуара». По численности обучающихся класс остается немногочисленным, как это было и в предшествующие годы. Первого сентября 2018 года консерваторский класс арфы насчитывает тринадцать студентов и два ассистента-стажера, где все являются лауреатами всероссийских и международных конкурсов. В лице этих педагогов и их студентов продолжает жить и развиваться исполнительский метод Поссе-Слепушкина.

²⁹⁰ Ирина Пашинская (1948–2017) обучалась в консерватории с 1966 по 1971, а затем два года в ассистентуре-стажировке. Как и Шамеева она лауреат серьезных и престижных конкурсов. В 1969 году в Хартфорде (США) арфистка заняла второе место. Двумя годами позднее в 1971 году на конкурсе в Париже Пашинская была удостоена именной медали М. Турнье. В 1973 году арфистка вошла в состав оркестра Большого театра. В 1996 году ей присвоено звание доцента, а в 2008 звание профессора. В консерватории Ирина Петровна проработала до 2017 года. С 2000 года Пашинская вела свой собственный класс. Среди ее учеников А. Карашева, Н. Куприянова, А. Пашинская, Н. Трохина, Ю. Хамитова и др.

Столетие с 1918 по 2018 годы составляет третий исторический период класса арфы Московской консерватории и олицетворяет его современную историю.

Новейшая история существования класса показала, что его состав готов творчески проявлять себя во всех педагогических сферах, выдвигая новые задачи и пути их решения. Но до этого был пройден сложный путь, начавшийся даже с отрицания существовавшей традиции.

Конкуренцию методу Поссе-Слепушкина в стенах консерватории невольно создавала причастность Ксении Эрдели к общеевропейской исполнительской школе. Деятельность арфистки отчасти придала эволюции класса спиральную схему. Она не просто привнесла новые веяния в педагогическую систему, а в какой-то степени вернула класс арфы к тому методу обучения, который существовал изначально. Такая диспозиция двух педагогических школ на некоторое время обострила соотношение преемственности и новаторства. Однако спустя годы их тесное бытование привело к частичному объединению в классе Ксении Эрдели.

Впервые в истории арфового класса начинают параллельно существовать две педагогические и исполнительские традиции, что на некоторое время разграничивает педагогов и студентов по их принадлежности к той или иной исполнительской манере. В свою очередь это сформировало новый комплекс задач. Такое разграничение просуществовало вплоть до 1970-х годов. В последней четверти XX века и в начале XXI метод Поссе-Слепушкина продолжает оставаться единственным существующим в классе арфы Московской консерватории. В свою очередь это нарушило образовавшуюся ранее спиральную схему, придав развитию линейность.

XX век выдвинул совершенно новое положение и в связи с кадровой обеспеченностью педагогического состава класса арфы. Практически все работающие в этот период педагоги, за исключением К. Эрдели, являются

обладателями диплома Московской консерватории, выпускниками арфового класса. Подобный процесс лишь усилил линейную составляющую в схеме исторического развития, а преемственность обрела более устойчивые формы. Значительно возросла и общая численность педагогов, а также проведение одновременной работы двух или трех педагогов, чего не было в предыдущие периоды.

Исключительным новшеством современной истории класса стало международное признание отечественной школы. До 1920-х годов мировая общественность практически не слышала о профессиональной арфовой культуре в России и не была знакома с ее достижениями. Деятельность М. Корчинской, К. Эрдели и В. Дуловой за пределами нашей страны и их разносторонность творческих устремлений, заставляют в корне изменить отношение к русской арфовой школе, что позволило ей занять достойное положение в мировой исполнительской культуре. Арфисты Московской консерватории и сегодня подтверждают результаты своих предшественников, прославляя исполнительскую школу Слепушкина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Впервые в отечественном музыкознании класс арфы Московской консерватории стал предметом самостоятельного научного исследования. Благодаря новым аспектам изучения и глубинным научным изысканиям в настоящей работе класс арфы в качественно новое представление — не просто как структурное подразделение, а как совокупность культурно-исторических явлений. Его составляющими стали : история класса от возникновения до наших дней; эволюция педагогической системы; анализ учебно-методических трудов; развитие исполнительских традиций и школ; формирование педагогического и концертного репертуара для арфы; вопросы истории строения инструмента; личности и судьбы педагогов класса.

Главным итогом многосоставного подхода к предмету исследования следует определить **класс арфы Московской консерватории как особый самобытный феномен русской музыкальной культуры и русского музыкального образования.**

Важных результатов и обобщений позволил достичь выбранный исследовательский метод, использованный в работе. К его важнейшему достоинству следует отнести комплексную основу, благодаря чему разные аспекты предмета исследования получили в их изучении соответствующие подходы. Кроме того, вследствие проведенной объемной источниковедческой работе удалось обнаружить ряд ранее неизвестных исторических документов, а их тщательная проработка и сопоставление позволили получить важные для историографии достижения. Привлечение новых архивных материалов, по многим вопросам, связанных как с жизнеописаниями педагогов-арфистов, так и с эволюцией арфового исполнительства, внесло фактологическую точность и в ряде случаев определило историческую датировку важных событий в развитии профессионального обучения игре на арфе.

Профессиональная культура арфового исполнительства в нашей стране зародилась только с момента открытия арфовых классов в первых

российских консерваториях. На протяжении нескольких десятилетий они оставались единственными центрами подготовки профессиональных арфистов в нашей стране.

В период с 1866 по 1900-е годы классы арфы Петербургской и Московской консерваторий во многом проходили идентичный путь развития, что сформировало характерную цельность для первого исторического этапа консерваторий обеих столиц. Система обучения полностью ориентировалась на западноевропейскую школу, поскольку педагогический состав классов в обоих случаях был не просто представлен зарубежными специалистами (А. Цабель, И. Эйхенвальд), но воспитанниками одной исполнительской культуры — Берлинской арфовой школы. По большому счету такое положение должно было предопределить все последующее развитие отечественной арфовой школы: общая эстетическая направленность общая методика обучения, общие исполнительские принципы, идентичный изучаемый репертуар.

Единая педагогическая система образовала особую целостность арфового искусства нашей страны, характерную только для первого исторического этапа и проявившуюся на двух уровнях. С одной стороны, русская арфовая школа выступала как монолитное явление, не имеющее локальных разновидностей, о чем ярко свидетельствуют учебно-методические труды первых педагогов обеих консерваторий. С другой, российская система обучения, а вместе с ней и класс— арфы Московской консерватории, на какое-то время органично вошла в общую европейскую педагогику и обрела свое место среди исполнительских школ других стран.

Последующий ход истории внес свои весомые коррективы в развитие арфового обучения и был ознаменован большими преобразованиями, связанными с реформаторской деятельностью А. Слепушкина. Годы его работы (1908–1918) оказались рубежными в истории арфового класса и составляют отдельный исторический этап.

Достижения арфиста вывели Московскую консерваторию из ранее возникшей общей линии развития обучения игре на арфе в России: был обособлен арфовый класс и наделен индивидуальностью. А в последующем выделяют отечественное арфовое искусство из русла общеевропейских традиций. С начала XX столетия арфовые классы первых консерваторий обретают самостоятельные (параллельные) формы существования.

Для московских арфистов тех лет введенные Слепушкиным педагогическая и исполнительская системы обладали рядом новаторских и реформаторских принципов. Это был цельный методический комплекс, в корне изменивший представление об арфовом исполнительстве и звучании инструмента. Отметим, что проблема исторической судьбы этого метода, его эволюции и перспективах поднимались в его исследовательской практике впервые.

Ранее изложенные в литературе вопросы возникновения и распространения самого метода, а также последующая его интерпретация отечественными арфистами, имели определенные сложности и потребовали внесения некоторой корректировки в давно утвердившиеся положения. Во многом это стало возможным, благодаря обнаруженным архивным материалам (фонды РГАЛИ и архив Высшей школы музыки в Берлине). Одним из главных результатов в изучении этого вопроса стало исторически справедливое введение в научный обиход составного наименования — метод Поссе-Слепушкина.

В связи с тем, что, к сожалению, авторы метода не оставили его письменной фиксации, ведущим источником для его изучения послужила брошюра «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» (1927), изданная Николаем Парфеновым.

Метод Поссе-Слепушкина нами рассматривался на основе сравнения с общеевропейской школой, что сделало возможным определить и ввести в научную и исполнительскую практику его основные типологические свойства. Сравнительный анализ показал существенные различия двух

исполнительских традиций, коренящиеся, прежде всего, в различной природе звукообразования на арфе. Кроме того, введенные Слепушкиным новшества прежде всего касались игрового аппарата, что и образовало главные отличия от западноевропейской традиции. На основе проведенного исследования в настоящей работе их выделяется пять:

- позиция кисти («довернутая рука»);
- угол наклона большого пальца;
- положение остальных пальцев;
- движение пальцев при обрыве струны («игра пальцев в ладонь»);
- кистевое движение.

Непростым оказалось положение метода в отечественном арфовом исполнительстве в последующем. Несмотря на доказанные на практике преимущества, не все арфисты стали его активными приверженцами. Это, в свою очередь, лишало метод Поссе-Слепушкина статуса национальной школы. Поскольку не только в Санкт-Петербургской консерватории продолжалось обучение по общеевропейским традициям. В будущем эта тенденция имела место и в других центрах.

Однако восприятие метода за рубежом и его положение среди иностранных арфистов было отличным и приобрело иное трактование. Именно вследствие таких обстоятельств метод Поссе-Слепушкина сегодня во всем мире продолжает прочно ассоциироваться с русской арфовой школой, обретая национальный индигенат, при этом в нашей стране продолжая сохранять статус только Московской.

В исторической ретроспективе четко проявляется очевидная динамика в развитии класса арфы Московской консерватории. С уходом А. Слепушкина возникает новая не имевшая место ранее фаза — впервые в истории арфового класса начинают одновременную работу две различные учебно-методические системы: одна из них — метод Поссе-Слепушкина, другая — общеевропейская, более ранняя.

Две традиции при тесном сосуществовании в определенный момент обнаружили пути сближения. В ходе исследования и изучения архивных материалов удалось обнаружить, что в большей степени, это был процесс воздействия более прогрессивного метода Поссе-Слепушкина на другой исполнительский метод, впоследствии выведенный из практики обеих консерваторий.

Первая из них была представлена учениками самого Слепушкина и их последователями. Вторая получила реализацию в классе, возглавляемого блестящим музыкантом Ксенией Эрдели. Такая ситуация продолжалась на протяжении более полувека вплоть до 1970-х годов. Арфистка стала наследницей общеевропейской традиции через школу Цабеля, обучаясь у его ученицы Екатерины Вальтер-Кюне. До конца своих дней она оставалась приверженцем этой методики. Тем не менее это не лишало ее возможности освоить метод Поссе-Слепушкина через коллег по классу. На этот факт она прямо указывает в своих мемуарах. Однако полностью на новый метод Ксения Александровна не перешла. Верность одной педагогической традиции стало данью памяти своему педагогу.

Метод Поссе-Слепушкина в XX столетии получил последовательное развитие благодаря педагогам Московской консерватории. Единая линия эволюции представлена выдающимися арфистами, в их числе: Мария Корчинская, Николай Парфенов и Вера Дулова — именно они стали преемниками блестящей арфовой школы. Традиции Слепушкина продолжают жить и в XXI веке. Сегодня класс арфы полностью состоит из учеников Веры Дуловой, что свидетельствует единстве педагогической системы уже на протяжении более ста лет.

В 2019 году класс арфы Московской консерватории будет отмечать свой 145-летний юбилей. Появление в отечественном музыкознании настоящего научного исследования задумывалось и осуществлялось в преддверии этого знаменательного события.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**ПЕЧАТНЫЕ ИСТОЧНИКИ**

1. *Агажанов А. А.* Воспитатель арфистов // Музыкальная жизнь. 1973. № 13. — С. 3.
2. *Алексеев, А. Д.* Методика обучения игре на фортепиано. — М.: Музыка, 1971. — 278 с.
3. *Амусьева О. А., Москвитина Э. А.* Вера Дулова и арфовое искусство XX век / под ред. Г. А. Рымко. — М.: Архитектура-С, 2017. — 188 с.
4. Арфа. Программа для оркестровых факультетов (струнные инструменты) музыкальных вузов / пересм. и доп. В. Г. Дуловой. — М., 1977. — 20 с.
5. *Бандас Л. Л., Каплюк А. А.* Арфа. Устройство и ремонт. — М.: Легпромбытиздат, 1985. — 63 с.
6. *Баренбойм Л. А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л.: Музыка, 1974. — 336 с.
7. 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.
8. *Волков С. В.* Высшее чиновничество Российской империи. Краткий словарь. — М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016. — 798 с.
9. *Вольман Б. Л.* Русские нотные издания XIX — начала XX века. — Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1970. — 216 с.
10. Воспоминания о Московской консерватории. Сб. ст. / Сост. и комм. Е. Н. Алексеева, Г. А. Прибегина. Ред. Н. В. Туманина. — М.: 1966. — 608 с.

11. *Габрилович А. С.* Музыкальный календарь. Справочная и записная книжка на 1914 год. — СПб.: Музыкальное издательство «Руслан», 1914. — 14 с.
12. *Гейне Г.* Полное собрание сочинений: в 12-ти т. // Под общ. ред. Н. Берковского, М. Лифшица, И. Луппола, П. Виноградской. Т. 9. Лютеция / пер. А. В. Федорова, комм. Г. Гордона. — М.: Академия, 1936. — 495 с.
13. *Гинзбург Л.* О работе над музыкальным произведением. Методический очерк: изд. 4-е, доп. — М.: Музыка, 1981. — 143 с.
14. *Гудимова С. А.* Музыкальная эстетика: Научно-практическое пособие. — М.: ИНИОН РАН, 1999. — 283 с.
15. *Державин Г. Р.* Стихотворения / сост., вступ. статья, примеч. Г. А. Пушкина. — Казань: Татарское книжное издательство, 1985. — 128 с.
16. *Доброхотов Б. В.* Альтисты и арфисты // Советская музыка. 1964. № 4. — С. 108–109.
17. *Доброхотов Б. В.* Вечер класса К. А. Эрдели // Советская музыка. 1967. № 8. — С. 98–99.
18. *Доброхотов Б. В.* На концертах инструменталистов // Советская музыка. 1967. № 6. — С. 61–63.
19. *Доброхотов Б. В.* К юбилею К. А. Эрдели // Советская музыка. 1968. — № 6. — С. 88.
20. *Доброхотов Б. В.* Сонаты для арфы // Советский музыкант. 1965. № 1–2. — С. 3.
21. *Доброхотов Б. В.* Цабель, Альберт Генрихович // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 6. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — Стб. 102.
22. *Доброхотов Б. В.* Эйхенвальд, Ида Ивановна // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 6. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — Стб. 495.

23. *Доброхотов Б. В.* Эрдели, Ксения Александровна // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 6. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — Стб. 542–543.
24. *Доброхотов Б. В., Доброхотова В. Б.* Сонаты, вариации и фантазии для арфы: вып. 1 / вступ. ст. — М.: Музыка, 1964. С. 3–9.
25. *Доброхотов Б. В., Парфенов А. Т.* Парфенов, Николай Гаврилович // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — Стб. 197.
26. *Долинская Е. Б.* Стиль инструментальных сочинений Н. Я. Мясковского и современность. — М.: Музыка, 1985. — 270 с.
27. *Дубравская Т. В.* В. Кикта // Композиторы Москвы. Вып. 2. — М.: Советский композитор, 1980. С. 62–80.
28. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. — М.: Советский композитор, 1975. — 230 с.
29. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. Переиздание. М., Нобель-Пресс, Edinburg, Lennex Corporation, 2013. 283 с.
30. *Дулова В. Г.* Композитор и друг // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания: сб. ст. / сост. Н. К. Мешко, ред. И. А. Барсова. — М.: Советский композитор, 1986. — С. 182–184.
31. *Дулова В. Г.* Корчинская, Мария Александровна // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — Стб. 9–10.
32. *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.
33. Ежегодник памятных музыкальных дат и событий. 1985: Справочное пособие. — М.: Музыка, 1984. — 191 с.
34. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. — 509 с.

35. Иллюстрация. Всемирное обозрение. — 8 декабря 1860. — № 148.
36. История отечественной музыки второй половины XX века. // Ред.-сост. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. — 554 с.
37. История русской музыки: в 10 т. Т. 6 / редкол.: Ю. В. Келдыш и др. — М.: Музыка, 1994. — 392 с.
38. История русской музыки: в 10 т. Т. 7 / редкол.: Ю. В. Келдыш и др. — М.: Музыка, 1994. — 479 с.
39. История русской музыки: в 10 т. Т. 9 / редкол.: Ю. В. Келдыш и др. — М.: Музыка, 1994. — 452 с.
40. *Капустин М. Д.* Вера Дулова. Творческий портрет. — М.: Музыка, 1981. — 32 с.
41. *Катонова Н. Ю.* Первые уставные документы петербургской консерватории // Musicus (Музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2012. — № 4 (32). — С. 6–8.
42. *Кашкин Н. Д.* Первое двадцатипятилетие Московской консерватории: исторический очерк проф. Консерватории Н. Кашкина. — М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1891. — 81 с.
43. *Кюи Ц. А.* Избранные письма. — Л.: Государственное музыкальное издательство «Ленинград», 1955. — 754 с.
44. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. 2-е изд., доп. / под ред. Т. Г. Тигранова. Кн. 1. — Л.: Музыка, 1987. — 256 с.
45. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. 2-е изд., доп. / под ред. Т. Г. Тигранова. Кн. 2. — Л.: Музыка, 1988. — 278 с.
46. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века: вып. 4 ч. 1: 1851–1860. — М.: Музгиз, 1960–1979. — 212 с.

47. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века: вып. 4 ч. 2: 1851–1860. — М.: Музгиз, 1960–1979. — 338 с.
48. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века: вып. 5 ч. 1: 1861–1870. — М.: Музгиз, 1960–1979. — 350 с.
49. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века: вып. 6 ч. 1: 1871–1880. — М.: Музгиз, 1960–1979. — 375 с.
50. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века: вып. 6 ч. 2: 1871–1880. — М.: Музгиз, 1960–1979. — 338 с.
51. *Литвиненко А. И.* Малоизвестные печатные источники рубежа XIX–XX вв.: «Музыкальный календарь» Артура Габриловича // Вестник Белорусской государственной академии музыки. — 2014. — № 25. — С. 103–106.
52. *Ломтев Д. Г.* У истоков. Немецкие музыканты в России. — М.: Посольство ФРГ в Москве, 1999. — 66 с.
53. *Ломтев Д. Г.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. — М.: Прест, 1999. — 208 с.
54. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. — СПб.: Искусство–СПБ, 1998. — 702 с.
55. *Лубянка.* Советская элита на сталинской голгофе. 1937–1938. Архив Сталина: документы и комментарии / сост. В. Н. Хаустов. — М.: МФД, 2011. — 528 с.
56. *Масловская Т. Ю.* «Русские иностранцы» и музыкальная культура Москвы // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. — С. 240–251.

57. *Мелик-Давтян Н. Р.* Неизвестные страницы биографии К. Майера (Письма и записки Ф. В. Одоевскому) // Opera Musicologica. — 2012. — № 1. — С. 93–109.
58. Методика обучения игре на арфе: программа для оркестровых факультетов (струнные инструменты) музыкальных ВУЗов / сост. Б. В. Доброхотов, Н. Н. Покровская. — М., 1977. — 24 с.
59. *Миронова Н. А.* Московская консерватория. Истоки. (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — 1995. — 96 с.
60. *Моисеев Г. А.* Московская консерватория под августейшим покровительством (вторая половина XIX в.) // Московская консерватория в ее историческом развитии (к 150-летию со дня основания) / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. — С. 20–35.
61. *Москвитина Э. А.* Арфа — моя жизнь. М.: «Москва», 2013. — 115 с.
62. Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия в 2-х т. — М.: Прогресс-Традиция, 2016. — 672 с., 816 с.
63. Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны / сост. С. С. Голубенко. — М.: Московская консерватория, 2005. — 424 с.
64. Московская консерватория: 1866–1966 / редкол. Л. С. Гинзбург и др. — М.: Музыка, 1966. — 726 с.
65. Московская консерватория: от истоков до наших дней. 1866–2003 / ред.-сост. Н. А. Миронова. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 744 с.
66. Московская консерватория: от истоков до наших дней: материалы и документы: в 2-х томах / отв. ред. Е. Л. Гуревич, Е. Г. Сорокина. — М.: Прогресс-Традиция, 2006. — 128, 392 с.
67. Московские ведомости. 10 марта 1878. — № 64.
68. Московские ведомости. 7 марта 1870. — № 50.

69. Московский Императорский Большой театр в фотографиях, 1860–1917: из собрания Музея Большого театра / авт.-сост.: Т. Г. Сабурова, Е. А. Чуракова. — М.: Кучково Поле, 2013. — 341 с.
70. Музыкальный современник. 1915. — № 12.
71. *Мчедлов М. П.* Концертные пьесы для арфы / Ред.-сост. и пред. Н. Малина, С. Парамонова, О. Синилова. — М.: Музиздат, 2010. С. 3–8.
72. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. — М.: «Владос», 2003. — 248 с.
73. Наш старик: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория / сост. А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева // Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки. — М.: Центр гуманитарных инициатив; СПб: Университетская книга, 2015. — 704 с.
74. *Николаева Е. А.* Валерий Кикта: Звуки времени. — М.: Музыка, 2006. — 238 с.
75. Николай Рубинштейн и его время: альбом [К 150-летию Московской консерватории] / ред.-сост. М. Д. Соколова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — 120 с.
76. Отчет Русского музыкального общества в Москве за 1864–1865 годы. — М., 1866. — 36 с.
77. *Павлова Н.* Ясный и искренний монолог // Советская музыка. 1988. № 12. — С. 9–13.
78. *Парфенов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. — М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. — 50 с.
79. *Парфенов Н. Г.* Школа игры на арфе / под. ред. М. П. Мчедлова. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. — 296 с.
80. *Парфенов Н. Г.* Школа игры на арфе: Учеб. пособ. для музыкальных школ — 2-е изд. — М.: Музыка, 1972. — 242 с.

81. Педагогический репертуар для арфы: вып. 2 (из произведений русских композиторов) / под ред. К. Эрдели. — М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. — 48 с.
82. *Петровская И. Ф.* Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801–1859 годы. / Материалы для энциклопедии «Музыкальный Петербург». — СПб.: Петровский фонд, 2000. — 199 с.
83. *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург, 1801–1917 годы: Энциклопедический словарь-исследование в 11-ти т. Т. 11 кн. 2. — СПб.: Композитор, 2010. — 568 с.
84. *Подгузова М. М.* Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство). — М.: Эдитус, 2010. — 210 с.
85. *Покровская Н. Н.* Арфа в России (с XVI до середины XIX века). Лекция по курсу «История исполнительского искусства». — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1988. — 59 с.
86. *Покровская Н. Н.* История исполнительства на арфе: дисс... докт. искусствоведения. — Новосибирск, 2001. — 453 с.
87. *Покровская Н. Н.* Из гусар в арфисты. Об Александре Ивановиче Слепушкине // Вестник музыкальной науки. — 2016. — С. 39–47.
88. *Покровская Н. Н.* Об арфе и арфистах. Новосибирск, 2003.
89. *Покровская Н. Н.* Педальная однорядная арфа в России (1745–1945 гг.): автореф. дисс... канд. иск. — Вильнюс, 1989. — 23 с.
90. *Покровская Н. Н.* Практическая методика обучения игре на арфе: учебно-методическое пособие. — Новосибирск: Изд-во Новосибирского гос. технического университета, 2012. — 172 с.
91. *Покровская Н. Н.* История исполнительства на арфе. — Новосибирск, Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1994. — 352 с.

92. *Покровская Н. Н.* Вариации на международные темы для арфы // Вестник Томского государственного университета. — Томск. 2012. № 360. — С. 69–75.
93. *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.
94. *Поломаренко И. А.* Арфа в прошлом и настоящем. — М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. — 312 с.
95. *Полтарева В. П.* Арфа. — Киев: Музична Украина, 1980. — 60 с.
96. *Полтарева В. П.* Проблемы развития искусства игры на арфе в Советском Союзе: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1969. — 20 с.
97. *Полтарева В. П.* Творческий путь К. А. Эрдели (из истории советской школы игры на арфе). — Львов: Львовская государственная консерватория им. Лысенко, 1959. — 82 с.
98. *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Современный оркестр: в 4-х т. Т. 4. — М.: Музыкальное государственное издательство, 1956. — 316 с.
99. *Ромащук И. М.* Эдуард Францевич Направник и Михаил Михайлович Ипполитов Иванов // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Сб. научных трудов ОГИИ. Вып. 17. Сост. и науч. ред. В. А. Логинова. — Оренбург, 2015. — С. 185–189.
100. *Рубин М. А.* Методика обучения игре на арфе. — М.: Музыка, 1973. — 64 с.
101. *Рубин М. А.* Школа начального обучения игре на арфе. — М.: Музыка, 1984. — 160 с.
102. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3-х т. Т. 3. — М.: Музыка, 1983. — 279 с.
103. *Русанова Н. В.* Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX — начала XX века: дисс... канд. искусствоведения. — М., 2017. — 181 с.

104. Русские ведомости. 22 марта 1872. — № 64.
105. Русский курьер. Газета общественная и политическая. 17 марта 1880.
106. Санкт-Петербургские ведомости. Газета политическая и литературная. 29 марта 1878. — № 75.
107. Санкт-Петербургские ведомости. Газета политическая и литературная. 8 мая 1855. — № 99.
108. *Сараджева К. Н. Г.* Парфенов — музыкант, педагог (портрет учителя). — М.: [б. и.], 1983. — 17 с.
109. *Сараджева К. К.* Об исполнительском мастерстве арфиста (методические записки). — М.: Простор, 2001. — 72 с.
110. *Сариева Е. А.* Городская развлекательная культура пореформенной Москвы: дисс... канд. искусствоведения. — Москва, 2000. — 156 с.
111. *Сафиханова Л. А.* Хроматическая арфа Г. Лиона. На рус. языке. Рукопись, 2017.
112. *Сафонова Е. Л.* Беседы о педагогике и исполнительстве / сб. ст. в 4-х вып.: вып. 4. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2016. — 75 с.
113. *Сафонова Е. Л.* Скрипичная школа Московской консерватории: творческие традиции. — М.: Московская консерватория, 2002. — 180 с.
114. Северная пчела. Газета политическая и литературная. 11 июля 1860. — № 154.
115. Северная пчела. Газета политическая и литературная. 5 декабря 1860. — № 270.
116. *Семецкий А. А.* Культурная традиция Московской консерватории: национальное как мировое (на материале истории исполнительских школ): автореф. дисс... канд. искусствоведения. — Москва, 1997. — 27 с.
117. Современные известия. 2 марта 1877. — № 59.
118. Современные известия. 2 марта 1887. — № 60.

119. Современные известия. 22 февраля 1877. — № 51.
120. Современные известия. 25 марта 1880. — № 83.
121. *Сорокина Е. Г.* Немецкие композиторы. Фортепианные дуэты. Серия «Зарубежные музыканты в России» / ред.-сост. А. Г. Бахчиев, Е. Г. Сорокина. — М.: Дека–ВС, 2005. — 331 с.
122. Специальный класс арфы. Программа для оркестровых факультетов музыкальных вузов / сост. В. Г. Дулова. — М., 1988. — 18 с.
123. *Стрезева А.* Клементинушка // Русское слово. 2011. — № 25–26. — С. 10–11.
124. *Танеев С. И.* Дневники: 1894–1909: в 3-х кн. Кн. 1: 1894–1898 — М.: Музыка, 1981. — 333 с.
125. *Танеев С. И.* Дневники: 1894–1909: в 3-х кн. Кн. 2: 1899–1902. — М.: Музыка, 1982. — 429 с.
126. Театральная газета. 1 марта 1877. — № 45.
127. Театральная газета. 20 февраля 1877. — № 37.
128. Театральная газета. 23 февраля 1877. — № 40.
129. *Тугай А. Д.* Арфа в России. — СПб.: Композитор, 2007. — 152 с.
130. *Уколов В. С., Уколова Е. Л.* Распятый на арфе. Судьба и творчество Николая Дебитте. — М.: Издательство МАИ, 2001. — 367 с.
131. *Федорова 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.
132. *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. — М.: Композитор, 2004. — 382 с.

133. *Цабель А. Г.* Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре. — Лейпциг, С.-Петербург, Москва: Юлий Генрих Циммерман, 1899. — 26 с.

134. *Цингг И. В.* Трактат об исполнительстве Ксавье Дезаргю: основные идеи // Успехи современной науки и образования. — Белгород: Ключев Сергей Васильевич, 2016. — № 12. — С. 185–188.

135. *Цытин Г. М.* Музыкальное исполнительское искусство: Теория и практика. — СПб.: Алетейя, 2001. — 318 с.

136. *Чинаев В. П.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков. На примере фортепианного исполнительского искусства: дисс... докт. искусствоведения. — М., 1995. — 307 с.

137. *Шабшаевич Е. М.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике: дисс... доктора искусствоведения. — Москва, 2011. — 1489 с.

138. *Шабшаевич Е. М.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — 648 с.

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

140. *Шамеева Н. Х.* История развития отечественной музыки для арфы (XX век). — М. [б. и.], 1994. — 146 с.

141. *Шамеева Н. Х.* История становления отечественной музыки для арфы XX века: дисс... канд. искусствоведения. — М., 1992. — 184 с.

142. *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. статей по материалам Международной научной конференции. — М.: Человек, 2015. — С. 310–328.

143. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. Мемуары / под общ. ред. В. В. Доброхотова. — М.: Музыка, 1967. — 239 с.
144. *Эрдели К. А.* Заметки об арфе // Советская музыка. 1959. № 5. — С.128–129.
145. *Эрдели К. А.* Моя жизнь в музыке // Советская музыка. 1962. № 4. — С.74–78.
146. *Эрдели К. А.* Упражнения для арфы. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1957. — 22 с.
147. *Эрдели К. А.* Упражнения для арфы. — М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. — 22 с.
148. *Эрдели К. А.* Этюды для арфы. Тетрадь 1: 20 этюдов для арфы. — М.: Музгиз, 1961. — 35 с.
149. *Эрдели К. А.* Этюды для арфы. Тетрадь 2: 20 этюдов для арфы. — М.: Музгиз, 1963. — 36 с.
150. *Эрдели О. Г.* Жизни — любимому искусству // Музыкальная жизнь. 1978. № 7. — С. 10.
151. *Эрдели-Щепалина Т. Г.* Георгий Яковлевич Эрдели. Воспоминания // Московский журнал. 2009. № 1 (217). — С. 6–23.
152. Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века: Антология / Сост. Г. А. Белая. — М.: РГГУ, 2003. — 70 с.
153. *Юзефович В. А.* Сергей Кусевицкий: в 3-х т. Т. 1. — М.: Язык славянской культуры: А. Кошелев, 2004. — 441 с.
154. *Язвинская Е. Р.* Арфа. — М.: Музыка, 1968. — 59 с.
155. *Aber-Count A. L. Zabel, Albert Heinrich* // The New Grove Dictionary of music and musicians : 2nd ed. Vol. 27. — London : Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 701.
156. *Benckendorff C.* Half a Life : The Reminiscences of the Russian Gentleman. — London : Richards Press, 1954. — 319 pp.
157. *Bochsa R. N. C.* 50 leçons : extraites de la méthode : pour la harpe : vol. 1, 2. — Paris: Lemoine, 1860, 1885. — 20 pp, 24 pp.

158. *Bochsa R. N. C.* Bochsa's explanations of his new harp effects and passages. — London : Goulding and D'Almaine, 1832. — 106 pp.
159. *Bochsa R. N. C.* Méthode de harpe, op. 60. — Paris: V. Dufaut et Dubois, ca. 1830. — 303 pp.
160. *Bochsa R. N. C.* Méthode ou instruction pour la harpe à double mouvement. — Paris : Schonenberger, 1843. — 49 pp.
161. *Bochsa R. N. C.* New and improved method of instruction for the harp. — London : Chappell and Co., 1819. — 56 p.
162. *Bochsa R. N. C.* Petite méthode pour la harpe. — Paris: V. Dufaut et Dubois, ca. 1820s. — 62 pp.
163. *Désargue X.* Traité général sur l'art de jouer de la Harpe. — Paris, 1809. — 259 pp.
164. *Flood Grattan W. H.* The story of the harp. — London, 1905. — 244 pp.
165. *Govea W. M.* Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: a bio-critical sourcebook / foreword by Sally Maxwell. — Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1995. — 368 pp.
166. *Griffiths A.* Dulova, Vera // The New Grove Dictionary of music and musicians : 2nd ed. Vol. 7. — London : Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 693.
167. *Griffiths A.* Korchinska, Maria // The New Grove Dictionary of music and musicians : 2nd ed. Vol. 13. — London : Macmillan Publishers Limited, 2001. — P.800
168. *Hakobian L.* Music of the soviet era : 1917–1991 : second edition. — New York : Routledge, 2017. — 511 pp.
169. *Haroz A.* Composer interview : Josef Tal by Adina Haroz // World Harp Congress review. 1991. Vol. 2. — P. 6–9.
170. Jahres-Bericht über die mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin verbundene Hochschule für Musik für den Zeitraum vom 1. Oktober 1902 bis zum 1. Oktober 1903.

171. Jahres-Bericht über die mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin verbundene Hochschule für Musik für den Zeitraum vom 1. Oktober 1903 bis zum 1. Oktober 1904.

172. Jahres-Bericht über die mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin verbundene Hochschule für Musik für den Zeitraum vom 1. Oktober 1904 bis zum 1. Oktober 1905.

173. Jahres-Bericht über die mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin verbundene Hochschule für Musik für den Zeitraum vom 1. Oktober 1905 bis zum 1. Oktober 1906.

174. Jahres-Bericht über die mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin verbundene Hochschule für Musik für den Zeitraum vom 1. Oktober 1906 bis zum 1. Oktober 1907.

175. *Labarre T.* Méthode complète pour la harpe. — Paris: Alphonse Leduc, 188. — 78 pp.

176. *Lampert N.* Maria Korchinska: a sketch. — Printed as a manuscript, 2015. — 45 pp.

177. *Mayer J. B.* Complete instructions for the harp. — London : S. Mitchel, 1800. — 37 pp.

178. *Naderman F.-J.* Ecole de la harpe, opp. 91–94. — Paris : Richault, ca. 1875. — 146 pp.

179. Neue Berliner Musikzeitung. 13. Februar 1861. — № 7. — S. 51–53.

180. Neue Berliner Musikzeitung. 20. December 1854. — № 51. S. 403–404.

181. Neue Zeitschrift für Musik. 8. Februar 1856. — № 7. S. 75–79.

182. *Obertür C.* Theoretical and practical course of instruction for the harp. — London : B. Schott's Söhne, 1910. — 92 pp.

183. *Purtov F.* Zabel, Eduard Albert // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil 17. — Kassel; Basel [etc.]: Bärenreiter-Verlag, 1997. — Sp. 1281–1282.

184. *Rensch R.* Harps and harpists. — Bloomington, Indiana: Indiana university press, 2017. — 365 pp.
185. Signale für die musikalische Welt. April 1881. — № 34. — S. 533–540.
186. *Sowa-Winter S.* Dulova, Vera // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil 5. — Kassel; Basel [etc.]: Bärenreiter–Verlag, 1997. — Sp. 1573–1574.
187. The gentleman's magazine : and historical chronicle. From January to June, 1816. Vol. LXXXIV. Part the first. — London, 1816. — 668 pp.
188. Universal method for the harp / R. N. C. Bochsa, C. Obertür. — New York : S. Fischer, 1912. — 159 pp.
189. *Yampolsky I. M.* Erdeli, Ksenia // The New Grove Dictionary of music and musicians : 2nd ed. Vol. 8. — London : Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 287.
190. *Zabel A.* Harfen–Schule. — Leipzig, St. Petersburg, Moskau, London : Jul. Heinr. Zimmermann, 1900. — 145 s.
191. *Zingel H. J.* Wilhelm Posse und seine Studienwerke für Harfe // Deutsche Musik-Zeitung. 22. Oktober 1932. — № 43. — S. 507–508.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. РГАЛИ. Ф. 1666. Оп. 1. Ед. хр. 2752. Лукин В. А. «Сильвия» Апокриф.
2. РГАЛИ. Ф. 1995. Оп. 2. Ед. хр. 129. Личное дело Мчделова М. П.
3. РГАЛИ. Ф. 1995. Оп. 2. Ед. хр. 247. Личное дело Эрдели К. А.
4. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 2. Ед. хр. 100. Письма Бенкендорфа Константина к Н. Я. Мясковскому.

5. РГАЛИ. Ф. 2085. оп. 2. Ед. хр. 145. Дулова Вера Георгиевна и Насырова Халима. Воспоминания о Р. М. Глиэре, литературная запись Н. Пентюховой.
6. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 57. Переписка об установлении медали лицам, окончившим консерваторию.
7. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 122. Протоколы (черновики) заседания художественного совета консерватории. Крайние даты 1891–1894.
8. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 355. Программа ученических концертов. 1915–1916 гг.
9. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 1. Сведения об окончивших консерваторию за 1866-1884 гг.
10. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 100. Экзаменационные листы учащихся.
11. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 111. Переписка об устройстве общедоступных концертов и программы концертов.
12. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 112. Протокол заседания совета профессоров и художественного совета.
13. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 121. Протоколы заседаний научного совета консерватории 1892–1896 гг.
14. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 18. Протоколы и журналы заседаний Совета профессоров консерватории.
15. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 22. Уставы (проекты) консерватории.
16. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 23. Программы ученических концертов консерватории.
17. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 24. Экзаменационные листы учащихся и поступающих в консерваторию.
18. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 25. Переписка о приобретении учебных пособий. 1875–1898 гг.

19. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 279. Программа ученических вечеров.
20. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 29. Программы ученических концертов.
21. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 3. Программы ученических концертов за 1867-1888 гг.
22. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 309. Списки учащихся консерватории по классу арфы и дух. инструментов. 1911–1912 гг.
23. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 325. Протоколы художественного совета консерватории. 1913–1922 гг.
24. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 326. Списки лиц, подлежащих назначению профессорами и старшими преподавателями. 1913–1914 гг.
25. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 328. Представление об утверждении профессоров и старших преподавателей.
26. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 33. Протокол заседаний Совета профессоров консерватории за 1878–1885 гг.
27. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 334. Журнал педагогических занятий 1913–1914 гг.
28. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 335. Журнал педагогических занятий 1913–1914 гг.
29. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 338. Программа ученических концертов. 1913–1914 гг.
30. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 345. Программа ученических концертов. 1914–1916 гг.
31. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 35. Программы ученических концертов за 1878–1979 гг.
32. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 353. Представления об утверждении в учебном звании профессоров консерватории. 1915–1916 гг.
33. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 362. Отчеты консерватории об учебной работе за 1916–1917 гг.

34. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 4. Учебные программы по специальным курсам.
35. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 40. Протоколы художественного совета Консерватории.
36. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 41. Учебный план консерватории.
37. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 45. Условия приема в консерваторию и должностные инструкции инспектору и преподавателям консерватории.
38. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 46. Записки и переписки об учебных программах.
39. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 47. Переписка с учебными заведениями о рекомендациях преподавателей музыки.
40. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 49. Переписка о форме для сотрудников консерватории.
41. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 5. Учебные программы и планы за 1868–1917 гг.
42. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 51. Формуляры и переписка по личному составу консерватории. 1880–1889 гг.
43. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 55. Списки учащихся консерватории за 1881–1905 гг.
44. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 74. Письма разных лиц с извещениями о пожертвовании консерватории.
45. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 8. Учебные программы специальных классов Консерватории за 1870–1877 гг.
46. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 85. Условия поступления в консерваторию и записка об обеспечении существования консерватории. Уставы и правила.
47. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 2. Ед. хр. 24. Личное дело Слепушкина А. И.

48. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 2. Ед. хр. 29. Личные дела Эрдели К. А., Эйхенвальд И. И.
49. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 363. Протоколы заседаний Научного совета консерватории. 1916 г.
50. РГАЛИ. Ф. 2932. Оп. 3. Ед. хр. 1320. Вечера встречи деятелей искусств с артистами зарубежных стран.
51. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 114. Анисимова Нина Даниловна — артистка оркестра.
52. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 2433. ГАБТ. Личное дело Парфенова Н. Г.
53. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 2995. Соколовская Надежда Александровна — артистка оркестра
54. РГАЛИ. Ф. 651. Оп. 1. Ед. хр. 5. Парфенов Н. Г. Рогаль-Левицкий Д. Г. Рецензия.
55. РГАЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 194. Василенко С. Н. Вера Дулова.
56. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 4. Ед. хр. 10. Программы вечеров студентов, оканчивающих консерваторию.
57. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 1. Ед. хр. 64. Программы техникума.
58. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 14. Ед. хр. 525. Программы оркестрового отделения.
59. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 14. Ед. хр. 540. Протоколы заседаний и пленумов струнной методической кафедры.
60. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 14. Ед. хр. 802. Программы оркестрового факультета.
61. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 18. Ед. хр. 379. Учебные программы по специальностям на 1947–1948 уч. г. Т. I.
62. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 18. Ед. хр. 380. Учебные программы по специальностям на 1947–1948 уч. г. Т. II.
63. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 18. Ед. хр. 389. Учебные программы классов струнного отделения.

64. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 2. Ед. хр. 10. Акты комиссии по определению качества музыкальных инструментов.
65. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 2. Ед. хр. 43. Программы по всем дисциплинам.
66. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 2. Ед. хр. 50. Индивидуальные планы студентов Струнной кафедры.
67. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 2. Ед. хр. 7. Протоколы заседаний методической комиссии струнной секции и программы по струнным инструментам.
68. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 2. Ед. хр. 96. Программа по струнной кафедре.
69. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 4. Ед. хр. 12. Программы вечеров студентов, оканчивающих консерваторию.
70. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 4. Ед. хр. 13. Программы вечеров студентов, оканчивающих консерваторию.
71. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 4. Ед. хр. 15. Программы вечеров студентов, оканчивающих консерваторию.
72. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 6. Ед. хр. 5. Отчет о работе консерватории на 1918–1920 гг.
73. РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2846. Личное дело Папендик-Эйхенвальд Иды Ивановны — солистки оркестра (арфистки)
74. РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 3359. Личное дело А. И. Слепушкина. Солиста оркестра.
75. РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 1120. Папендик-Эйхенвальд. Фотография.
76. РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Ед. хр. 720. Письма Слепушкина А. И. Л. В. Собинову.
77. РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Ед. хр. 1386. Письма Лукина В. А. к А. И. Сумбатову-Южину.

78. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 20. Экзаменационные листы учащихся и поступающих в Консерваторию.

79. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 42. Программы ученических концертов. 1879–1880.

Фонд архивно-рукописных материалов Российского национального музея музыки (РНММ)

1. РНММ. Ф. 35. № 24. Письмо Эйхенвальд И. И. Кашкину Н. Д.
2. РНММ. Ф. 159. № 1855. Эрдели К. А. Телеграмма к Эйхенвальд А. А.
3. РНММ. Ф. 347. № 4895. № 8312. Эрдели К. А.
4. РНММ. Ф. 351. №2319–2330. Рогаль-Левицкий Д. Р. Письма к Корчинской М. А.
5. РНММ. Ф. 444. № 131. Мчеделов М. П. Статьи, отзывы, записки, учебные планы.
6. РНММ. Ф. 444. № 509–514. Дулова В. Г. Письма Мчеделову М. П.

Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА)

1. РГВИА. Ф. 400. Оп. 9. Д. 30525.
2. РГВИА. Ф. 409. П/с 305–724 (1888г.)
3. РГВИА. Ф. 409. П/с 348-180 (1892 г.)
4. РГВИА. Ф. 409. П/с 80–545/24 (1895 г.)

Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (АМГК)

1. АМГК. Ф. 1. Оп. 3. Ед. хр. 119. Анисимова Н. Д.
2. АМГК. Ф. 1. Оп. 3. Ед. хр. 924. Кржижановская К. К.
3. АМГК. Ф. 1. Оп. 3. Ед. хр. 1047. Лукин В. А.
4. АМГК. Ф. 1. Оп. 3. Ед. хр. 1691. Соколовская Н. А.

5. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 392. Бакланова К. К.
6. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 1854. Дулов Г. Н.
7. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 2954. Корчинская-Бенкендорф М. А.
8. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 4455. Парфенов Н. Г.
9. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 4902. Рогаль-Левицкий Д. Р.
10. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 5328. Сибор Б. О.
11. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 6526. Шамеева Н. Х.
12. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 6790. Эрдели К. А.
13. АМГК. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 8125. Эрдели О. Г.
14. АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 2916. Всеволодова Л. В.
15. АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 4117. Данилова В. В.
16. АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 5588. Иванова М. М.
17. АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 6047. Канищев В. Д.
18. АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 12435. Сараджева К. К.
19. АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 12746. Сибор Н. Б.
20. АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 5353. Дулова В. Г.

Центральный архив ФСБ России

1. Следственное дело Парфенова Н. Г. № 17937.

на стороне правых партейки труста р. с. р. 1911
 2) Указом от 11 марта 1911 года введены в действие постановления
 по делу о нарушении правил, а именно, Шнейденбург, по делу о
 заведомом нарушении Шнейденбургского дела.

Трудовой договор Иды Эйхенвальд

Программа

для класса арфы Шнейденбургской Консерватории.

I класс
 Углубление с историческими, артистическими, постановочными, педагогическими данными.

II класс
 Сольми, арфа, артистическая по школе - Oberlin (Варшава). Шнейденбург I^й класс.

III класс
 Сольми, артистическая, историческая школа, II^й класс Шнейденбургской Консерватории - Парола - Алоис.

IV класс
 Сольми, историческая школа, артистическая школа III^й класс Шнейденбургской Консерватории - Парола по системе от Шнейденбургской Консерватории.

V класс
 Артистическая школа, историческая и артистическая во время обучения, артистическая школа Шнейденбургской Консерватории I^й класс Шнейденбургской Консерватории.

VI класс
 Артистическая школа Шнейденбургской Консерватории II^й класс Шнейденбургской Консерватории - Шнейденбургская Консерватория.

VII класс
 Артистическая школа Шнейденбургской Консерватории III^й класс Шнейденбургской Консерватории - Шнейденбургская Консерватория.

Иды Ивановна Шнейденбургская
 Проф. арфа Шнейденбургской Консерватории

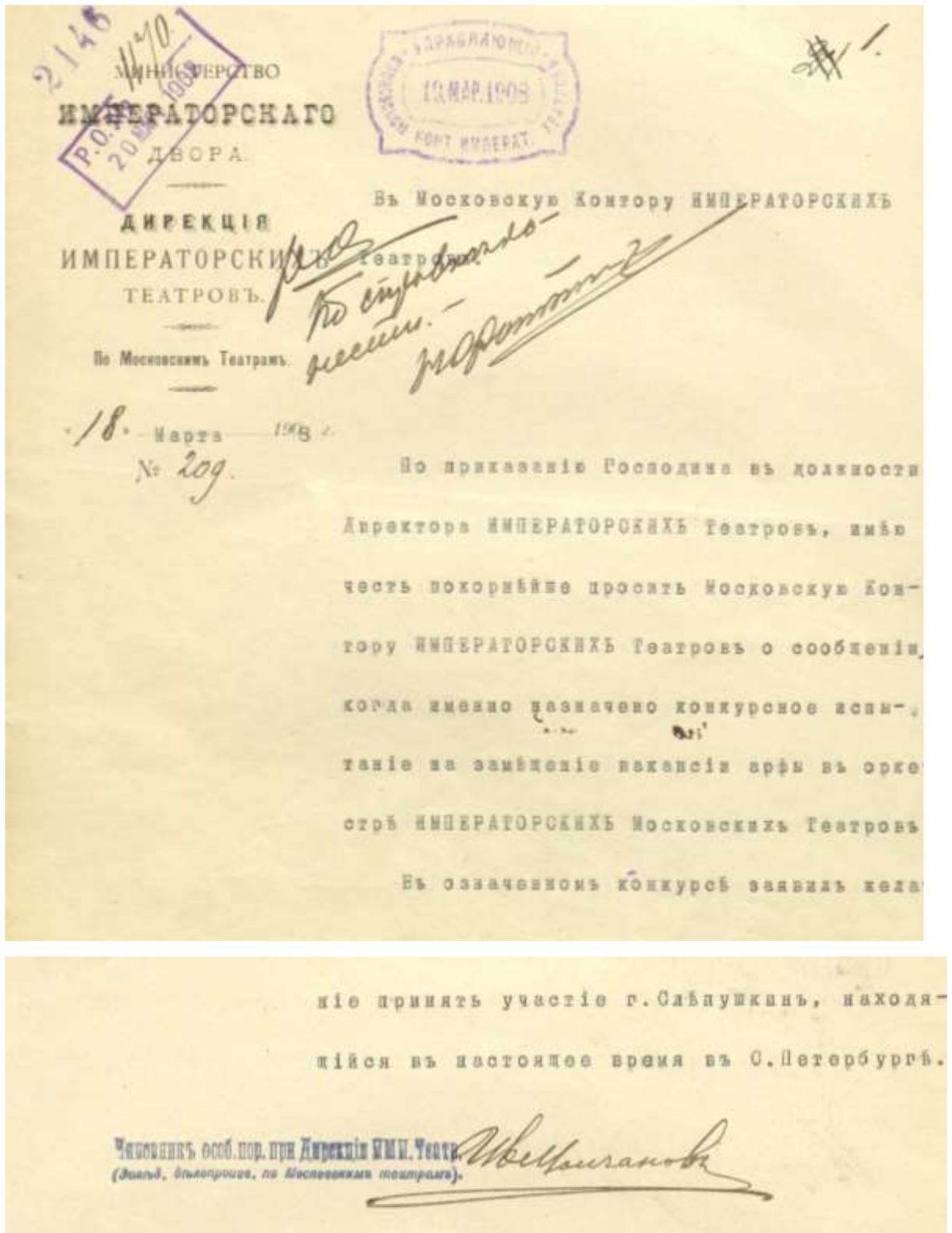
Программа для класса арфы Иды Эйхенвальд



Ида Ивановна Эйхенвальд



Александр Иванович Слепушкин



Извещение о намерении А. Слепущкина принять участие в конкурсном
испытании на замещении вакансии арфы в Большом театре

В Д. ДИРЕКТОРА
 БОЛЬШОГО
 ТЕАТРА

Уполномоченный
 [Подпись]

Протокол

№ 3215
 1908 г. 17/33

Принято 8^{го} мая 1908 г. Комиссия по устройству
 оркестровой части театра Большого театра и Инвалидов
 в театре, во составе членов: Комиссариус
 Инвалидов С. М. Обухов, Заведующий театром
 или оркестром А. Н. Сидорова, Канцелярский
 Федорова, Заведующий Инвалидами А. Ф. Арсеньев,
 Канцелярский Б. В. Тимофеев, Заведующий
 оперой У. Т. Афанасьев и секретари из оркестровых
 музыкантов оркестра Большого театра при
 этом конкурсе не принимали участия. В
 конкурсе участвовали в оркестре Большого театра
 следующие лица: Г. Ф. Филимова, Штефанович
 Сидоруканов. По конкурсу были приняты
 следующие лица из заведения Вишневогорской
 больницы: Слепушкин с 20^{го} августа 1908 г.
 на один год контракта, при этом Комиссия
 постановила отпустить в службу хориста
 Филимова.

[Подпись]
 [Подпись]
 [Подпись]
 [Подпись]

Решение конкурсной комиссии о приеме А. Слепушкина на работу в Большой театр в качестве солиста оркестра

№ 2550 Служило

Ноябрь 13 дня 1912 52

Извѣщеніе о заразномъ заболѣваніи.

Служащю въ оркестра Императорскихъ
Московскихъ Театровъ А. И. Слепушкина

Болезнь Инфекционная

Когда заболѣлъ? 9 ноября 1912.

Гдѣ живетъ? Тверской Бульваръ, д. № 9, кв. № 14

Какія приняты санитарныя мѣры На артиста и Семлюшкина и ихъ семью его наложено карантинъ

Приблизительный срокъ карантина О времени окончания карантина сообщитъ себя уведомившии.

Врачъ М. Макассъ **ПОШИТЬ КЪ ДѢЛУ**

ОБЪЯВЛЕНО
ВЪ ЖУРНАЛѢ РАССУДЪСЛѢНІЙ
17 ноября 1912
13

Посылается Начальникамъ отдельныхъ Установленій.

Врачебное заключение А. Слепушкина



Выпуск 1911 года. Мария Корчинская четвертая слева в верхнем ряду

№ Записки	№ Акта	ИМЯ и ФАМИЛИЯ.	Специальность.	Профессор.	Медаль.											ПОДСИСКА ВЪ ПОЛУЧЕНИИ.
						Специальность.	Точка зрения.	Воспитание.	Нравы и жизнь.	Деловая.	Второе мнение.	Второе мнение.	Склад. Формы.	Второе мнение.	Второе мнение.	
656	=	<u>Касловецкая</u> Сергей Александрович	Физико-матем.	Н. Н. Иванов	=	5	4	5	4	4	—	5	4	Выдана на основании 14 мая 1918 года С. А. Касловецкой		
657	=	<u>Корчинская</u> Мария Александровна	Физико-матем.	С. П. Иванов	Золотая	5	5	4	4	5	—	4	4	Выдана на основании подписи С. П. Иванова 4 августа 1918 года Золотая медаль 5		

Выписка из книги регистраций, где значится запись о присвоении Марии Корчинской золотой медали

7

~~В Правление Московского Т. К.~~

К делу
С. И. Куропина
19/08
4560.

Профессора по классу
ариф. Марии Коприцкой

Заявление

Семейные обстоятельства, а также
много дела составляют меня по-
литись на преподавание несколько лет
за границей, а по желанию я не в состо-
янии продолжать свою службу в М. Т. К.
Принимая свою сердечную благодарность Прав-
лению, Высшему Училищу и сослуживцам за
хорошее за время службы отношение, про-
шу вас уведомить меня об занимаемой
мной должности.

Соответствующее постановление Правлению,

а так-же отисрв о службе моей
 прошу, не откасайть принимать по т-
 же - упомянутому адресу.

Мария Корчинская.

12 Алуэтан
 1925 года

Lime Kiln
 Claydon Suffolk
 England.

Заявление Марии Корчинской об увольнении из консерватории,
 присланное из Лондона

Учеников М.Г.К. по классу Арден проф. М.А. Корчинской

Заявление

Мы, нижеподписавшиеся ученики класса арден проф. М.А. Корчинской просим правление М.Г.К. о назначении качества преподавателя по классу арден В.З. Каминцева.

Упомянутая просьба объясняется желанием продолжить изучение по методу преподавания, проводимому М.А. Корчинской, в течение всего времени ее занятий в классе. охранение метода преподавания для класса особенно важно, так как лишь в указанном случае будет достигнута цель во времени и наиболее успешные занятия, в которых заинтересованы ученики.

В.З. Каминцев, окончивший М.Г.К. в прошлом году, по немногу класса безупречно усвоил метод преподавания М.А. Корчинской, и не только вполне подготовлен для продолжения занятий с ее учениками, но и является кандидатом наиболее желательным для класса.

В последний год до окончания консерватории, В.З. Каминцев все занятия с некоторыми учениками младшего курса по классу арден. Кроме того ученики Шлезингер и Иванова, выдержавшие приемные испытания в этом году в М.Г.К., также являются учениками В.З. Каминцева.

М. Сибирский

10/II - 1925 г.
Москва.

Иванова
Шлезингер
Сибирский
Васильев
Иванов

Иванова
Шлезингер
Сибирский
Васильев
Иванов

147 59

Коллективное заявление студентов класса Марии Корчинской



Николай Парфенов в годы обучения в Придворной певческой капелле
(на правой стороне открытки дарственная надпись одному из учителей)



Николай Парфенов. Фотография 1930-х годов



Николай Парфенов после ареста (1938)

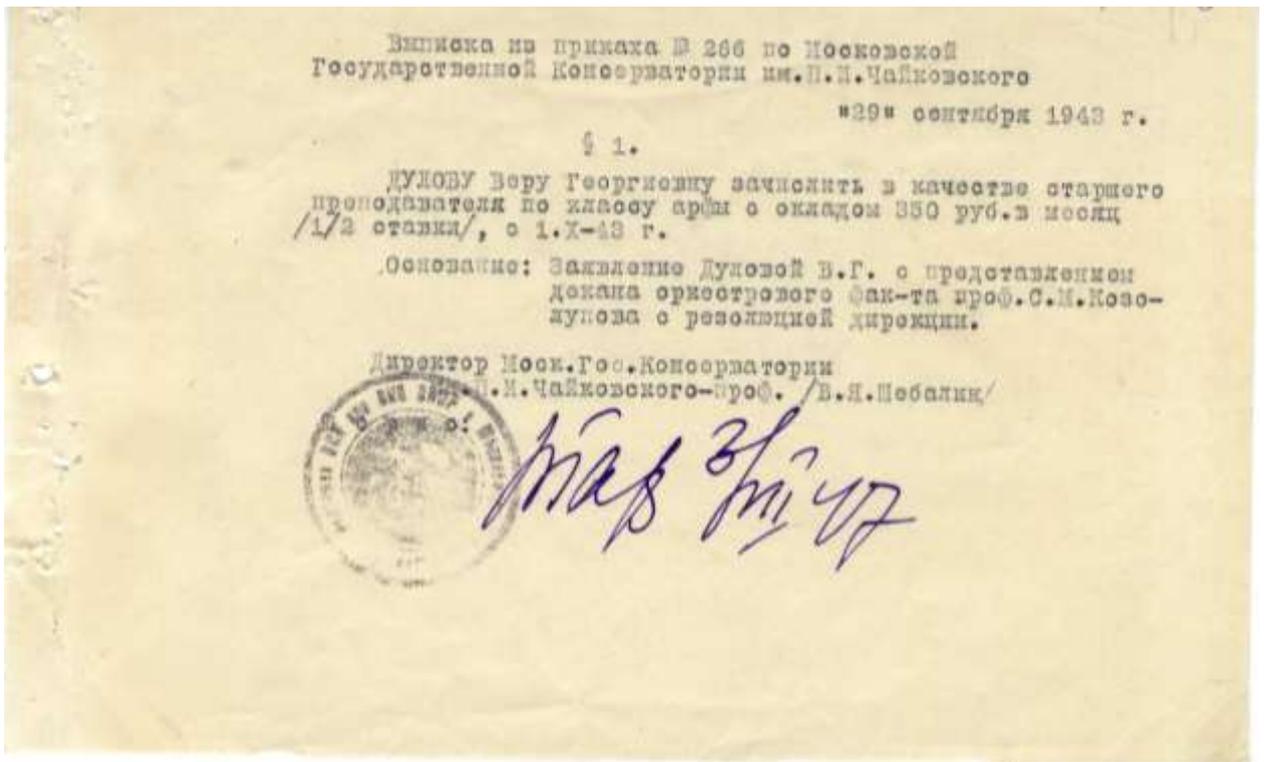


Династия Эрдели

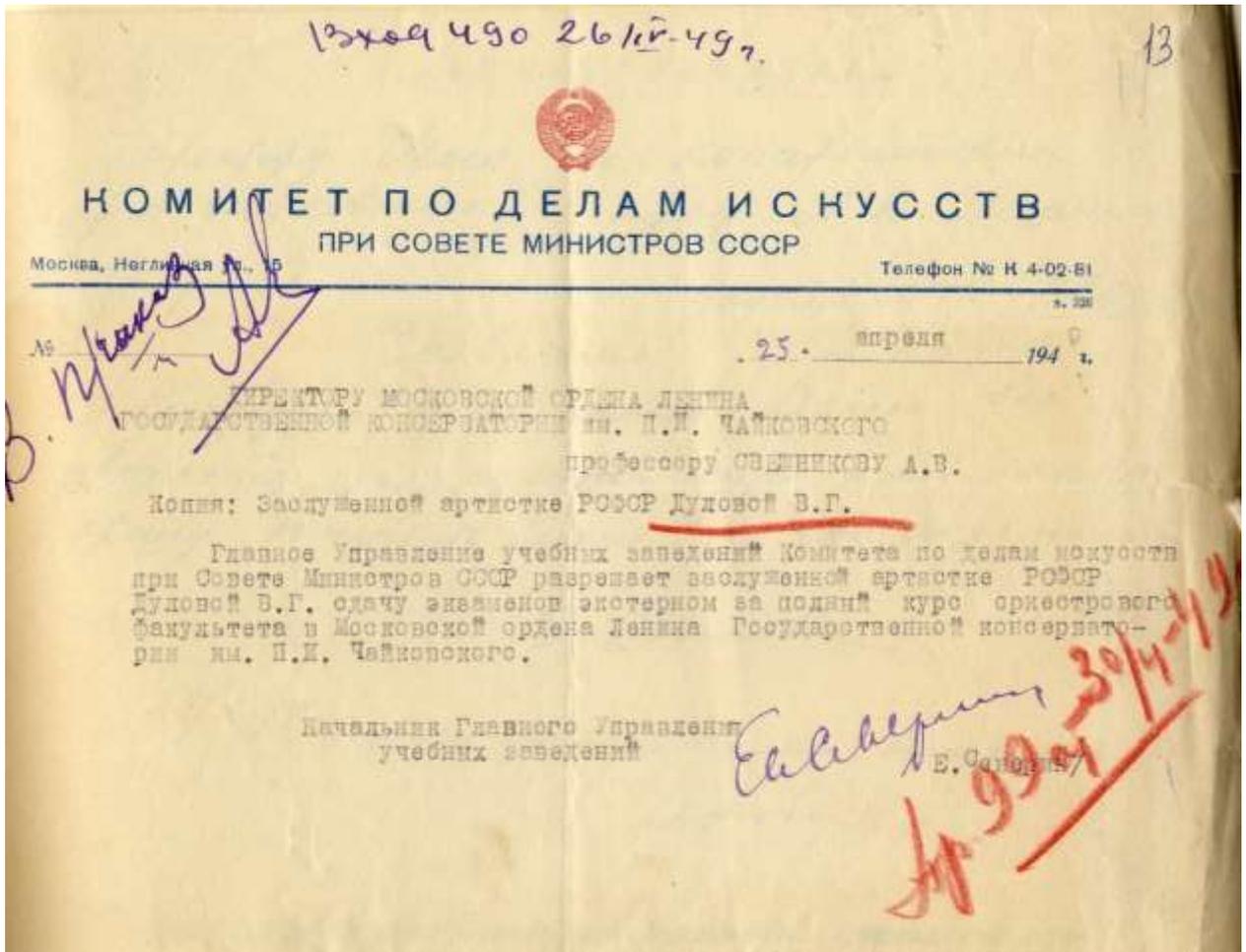
Слева направо: Ксения Эрдели, Татьяна Эрдели-Щепалина, Ольга Эрдели



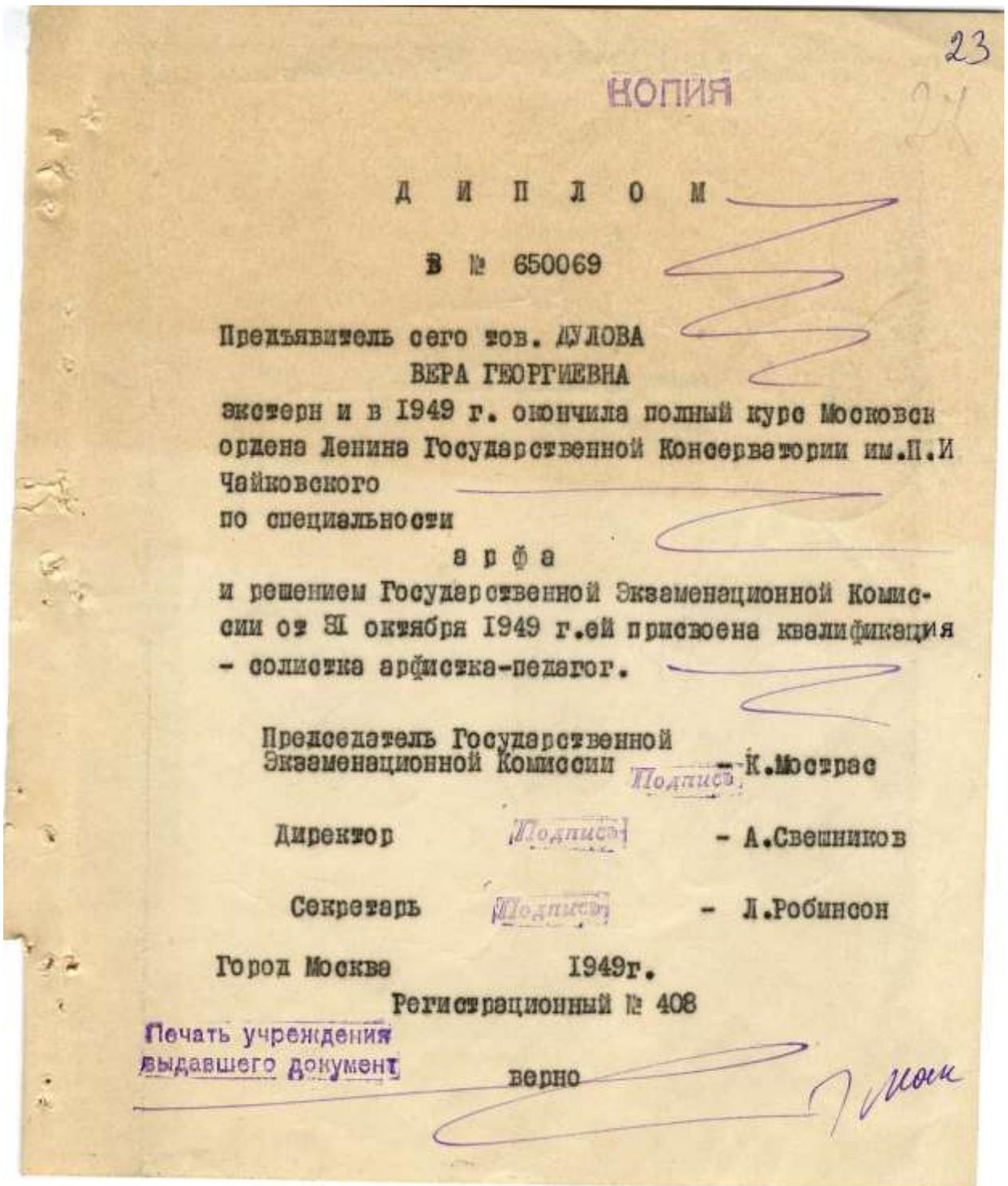
Вера Дулова



Выписка из приказа об утверждении В. Дуловой в качестве старшего преподавателя консерватории



Разрешение В. Дуловой о сдаче экзаменов с целью последующего получения диплома консерватории



Копия диплома В. Дуловой об окончании консерватории



Педагогический состав класса арфы Московской консерватории в 2018 году.

Слева направо: С. В. Парамонова, Э. А. Москвитина, М. А. Федорова (автор диссертации), Е. Н. Ильинская