

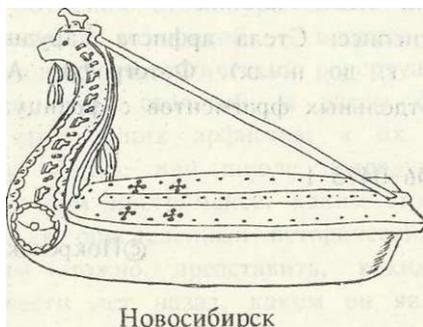


Новосибирская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки

Н. Покровская

# ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА АРФЕ

Курс лекций  
для оркестровых факультетов  
(струнное отделение) музыкальных вузов



Новосибирск

1994

Рецензент О.Г. Эрдели — профессор Московской консерватории им. П.И. Чайковского, народная артистка России

Покровская Н.Н.

**ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА АРФЕ**

Курс лекций для оркестровых факультетов (струнное отделение) музыкальных вузов. — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. — 352 е., ил., нотные примеры, приложения.

**ISBN5-7196-0473-1**

В учебнике рассмотрены самые значительные периоды истории древнейшего струнного инструмента, распространенного среди разных народов на протяжении 8 тысяч лет; освещены проблемы создания художественного репертуара для арфы, техники игры, педагогики, важнейшие этапы развития самого инструмента и даны биографии крупнейших арфистов прошлого и современности. В работе использованы материалы из архивов и редких публикаций. Издание рассчитано на студентов музыкальных вузов, училищ, инструментоведов и широкие круги читателей.

Фотографии А.С. Галкина

На фронтиспise: Стела арфиста Гарудши. Тебанский некрополь (751 г. до н. э.). Фотография А.И. Зубцова.

Перевод отдельных фрагментов с французского Т.Н. Пейко.

**ISBN5-7196-0473-1**

©Покровская Н.Н. — 1994.

## ВВОДНАЯ ЛЕКЦИЯ

Целью обучения в вузе является подготовка музыканта — специалиста широкого профиля. Курс истории исполнительского искусства входит в теоретическую подготовку инструменталистов, которые в будущем смогут заниматься оркестровой, сольной исполнительской и педагогической работой на всех ступенях обучения. Знание истории исполнительства на арфе расширит кругозор студента и позволит ему ориентироваться в музыке разных стилей.

Данный курс связан с эстетикой, историей музыки и специальностью, с методикой обучения игре на арфе и с занятиями в классе камерного ансамбля. С эстетикой он имеет общую методологическую основу, так как развитие инструмента рассматривается в связи с историей общечеловеческой культуры и искусства. Он близок также истории музыки: в арфовой литературе, в исполнительстве и технике игры на арфе как в капле воды отразились процессы, присущие всей инструментальной музыке. Появление новых форм музыки в арфовом искусстве происходило одновременно с появлением их у других инструментов, и причины их возникновения были одними и теми же, как для арфы, так и для скрипки или фортепиано.

С методикой обучения этот курс связан в историческом аспекте. Все, изучаемое методикой — процесс преподавания, особенности постановки, педагогический репертуар, создавалось и отбиралось в течение столетий, а затем фиксировалось, как достижения крупнейших арфистов, в их теоретических трудах. В каждой методе или школе подразумевался идеал исполнителя на данном инструменте, каким его представляли себе современники в определенный исторический момент. По ним публикациям можно представить, каким был идеал арфиста сто и двести лет назад, каким он является сейчас, что сохранило свою ценность, а что умерло в нашей ис-

полнительской практике. Поэтому в лекциях разбираются методические работы старых мастеров.

С занятиями по специальности и камерному ансамблю курс истории исполнительства связан изучением лучших образцов арфовой литературы, которые выдержали проверку временем и входят в современный концертный и педагогический репертуар. Анализ этого репертуара, оценка его художественных достоинств, его обусловленность музыкально-исполнительской культурой определенной эпохи — все это должно помочь будущим специалистам в их творчестве.

Составной частью курса является материал о жизни лучших арфистов прошлого и настоящего, разбор особенностей их композиторских почерков, стилей, оценка их исполнительских кредо. Почему для нас это важно? Казалось бы, современного музыканта не может интересовать, как играли на арфе 200 лет назад: какими бы виртуозами ни были Крмпхольц, Марэн, Девиtte, их искусство умерло вместе с ними. Однако их творческие достижения продолжают нас волновать. Это становится понятным, если разобраться в природе исполнительства и его роли в музыке и жизни общества, в воздействии, цели и смысле исполнительской деятельности, к которой готовят себя студенты.

При возникновении музыки не было обособленной профессии исполнителя; в одном индивидууме были слиты творец-композитор, исполнитель, аккомпаниатор, а нередко и слушатель. Человек создавал песню, чтобы звуками выразить свое состояние; при этом слушателем оказывался он сам или его близкие. Эти стадии проходит каждый ребенок: сначала сочиняет и поет свою песню для себя, потом — для мамы, затем чужую песню для чужих людей.

Триединый в далеком прошлом процесс (творчество — исполнение — слушание) в ходе исторического процесса постепенно распался. Прежде всего из него выпал слушатель. Но творчество и исполнительство еще долго продолжали сосуществовать в лице одного человека. В народном же искусстве до сих пор слушателей нет: все играют, поют и танцуют вместе, и не для других, а для самих себя.

Вслед за слушателем из этого процесса выпадает творец, так как в каждый исторический период мало одаренных

## Вводная лекция

людей, способных создать песню запоминающуюся, выражающую чувства многих. Лучшие песни оставались в памяти поколения, становились частью его духовной культуры; их продолжали петь, передавая потомкам. Исполнители уже не творили :\*\\$ново, но еще прибавляли к созданному, невольно изменяя при воспроизведении и внося нечто свое. Так уже в ранний период истории искусства проявляется важнейший момент существования музыкального произведения — его изменимость в процессе исполнения, вариантность, обусловленная импровизационностью народного искусства.

Инструментальная музыка возникла как сопровождение к песне или танцу, затем постепенно приобрела самостоятельное значение, но требовала от музыканта больших знаний и умений, чем от певца. Ни у кого нет от природы умения играть на каком-либо инструменте, и на овладение даже простейшим из них нужны время и истинная любовь к музыке. Инструменталистами становились более одаренные личности, которые не боялись упорного труда для приобретения навыков игры.

В раннее средневековье профессиональными музыкантами долгое время были народные полиактеры — жонглеры, скорморохи, — для которых владение каким-либо инструментом было обязательным. Чаще всего исполнитель-инструменталист оставался композитором, творчество которого носило импровизационный характер и предполагало изустную передачу.

Следующим этапом в развитии музыки стало отделение композиторского творчества от исполнительского после изобретения нотной записи. До этого авторы мелодий и наигрышей оставались неизвестными. Лишь когда научились фиксировать звук, стало возможным говорить об отдельных композиторах и оригинальных произведениях. Исполнитель уже не мог заниматься плагиатом, а играл по записанному тексту. Но и силу традиции импровизационное^ и вариантность продолжали процветать, и настолько, что авторы иной раз не узнавали своих произведений.

В новое время произвол по отношению к авторскому тексту сменился глубоким уважением, а роль исполнителя стала ролью посредника между создателем музыки и слушателем.

Не все композиторы в совершенстве владеют инструментальной техникой, требования к которой неизмеримо выросли. Ежедневные занятия и годы упорного труда, необходимые для удовлетворительного исполнения, отнимают время у собственного творчества. Поэтому композиторы невольно должны передать функцию общения со слушателем — и с ней функцию пропагандиста и воспитателя музыкального вкуса масс — исполнителю.

Обе эти функции очень ответственны, неразрывно связаны одна с другой и осуществляются через выбор репертуара, так как на формирование музыкального вкуса воспринимающего субъекта в первую очередь влияет то, что он слушает. Донести до слушателя этические ценности, выраженные звуками в художественной форме, приобщить его к "гармонии прекрасной" и через нее к идеалам добра и красоты — такова роль исполнителя, поднимающего уровень культуры своего народа. Все лучшие качества музыки в высшей степени присущи творчеству композиторов-классиков прошлых столетий, знакомство с которым обязательно для каждого цивилизованного человека. Поэтому в репертуар современных музыкантов-инструменталистов произведения классиков входят как его неотъемлемая часть.

Другая сторона деятельности исполнителя — пропаганда музыки современных авторов, отбор на аудитории лучшего, из создаваемого теперь. Кроме того выбор репертуара характеризует творческую личность самого инструменталиста, его собственное эстетическое кредо и технические возможности.

Обе стороны музыкального исполнительства имеют основным принципом бережное отношение к авторскому тексту, максимально точное его прочтение и донесение до слушателя в исполнении, адекватном авторской записи. Между тем, музыканты нередко нарушают этот принцип, искажая текст, изменяя отдельные ноты, пассажи, гармонии. Если изменения производятся с определенной целью и доводятся до сведения автора, а потом фиксируются в отдельном издании, то такие публикации приобретают права гражданства наряду с факсимильными рукописями и называются редакциями. Когда такого рода изменения художественно оправданы, они исполняются наряду с авторской версией. Если же подобного рода

## Вводная лекция

и пленения присутствуют в игре только одного музыканта и под\\ вразрез с художественным замыслом произведения, то но является "исполнительским произволом".

Менее тяжким грехом считается ускорение или замедление п'мпа и изменение нюансов. На самом деле это такое же недопустимое явление, как замена отдельных нот или гармонии другими. Музыкальное произведение рождается в пред- (гвлении автора в идеальном звучании и именно в том н'мпе и с таким нюансом, какие указал композитор. Поэтому побое искажение темпа, агогики или нюанса ведет к разрушению идеального целого, самой музыки.

"Я берусь доказать каждому... что он играет не больше (как он, возможно, думает), а фактически подчас куда меньше, чем напечатано в нотах."\* Это предостережение И. Гофмана тем, кто пытается "украсить" авторский текст, играя его подчеркнуто музыкально: *subalo*, где не надо, *зИениЮ* при каждом *сЛтитиет/о*, тающее *pp* вместо одного *p* и т. п.

Музыка — это исповедь сокровеннейших переживаний, и любое сочинение несет их в себе. Но каждая нотная запись — лишь нескрытые музыкальные консервы, и полной жизнью музыкальное произведение живет только тогда, когда оно звучит. Поэтому игра для себя — это разговор автора с единственным слушателем, хотя музыка предназначается многим. Для автора общение со слушателями возможно лишь через исполнителя; музыкант-инструменталист — это рупор, орудие в руках композитора для его воздействия на общество, для передачи во внешний мир самых важных и дорогих ему мыслей и чувств.

Все сказанное, казалось бы, нивелирует исполнителя как творческую единицу. На самом деле даже в тех жестких рамках, каким представляется авторский текст, есть возможности для творчества и выявления личных вкусов. Слух, чувство ритма, темперамент, руки, технические возможности, вкус, уровень образования, даже инструмент и состояние здоровья

\* Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. (Под ред. Г.М. Когана). — М.: Госмузиздат, 1961.— С. 67.

— все это неповторимо: как нет двух одинаковых индивидуальностей, так и не может быть двух одинаковых интерпретаций.

Разнообразие интерпретаций возникает еще и потому, что сама нотная запись несовершенна и не передает абсолютно точно замысла автора. Отсюда и различное прочтение текста в зависимости от вкуса и уровня подготовки исполнителя. А его задачи (при всевозможных вариантах толкования авторской записи) — не нарушать основного характера произведения, соблюдать форму и темп как можно ближе к подлиннику, во всем проявлять чувство меры. И это будет художественной интерпретацией, которая запечатлеет личность исполнителя и которую можно назвать творчеством.

Индивидуальность крупного музыканта неотразимо воздействует на слушателя, особенно если в одном лице сочетаются исполнитель и композитор. У Бокса, Пэриш-Альварса, Цабеля стиль исполнения вырабатывался согласно высочайшей степени их мастерства, которое сказалось в манере игры, и согласно их художественным идеалам, которые соответствовали своему времени. Личный стиль каждого мастера виден в его сочинениях, до сих пор остающихся эталонами виртуозности. Для максимально точного воспроизведения этих шедевров нужны подобное же техническое совершенство и тот же уровень духовной культуры, какими обладали создатели. Поэтому нас продолжают волновать и личность лучших арфистов прошлого, тайны их исполнительского искусства, которые мы познаем благодаря их музыке и теоретическим трудам, и даже эпоха, которая в конечном счете обусловила их творчество.

\* ф \*

Искусство игры на арфе прошло такой же путь развития, что исполнительство на других инструментах. Это было вызвано историческими процессами, происходившими в культуре какого-либо народа в определенный промежуток времени. При расцвете экономики страны (в Египте в царствование Рамессидов, или во Франции в эпоху Просвещения) начинался подъем искусства, возрастала роль музыки, усовершенствовались инструменты. Периоды экономического и политического упадка (Рим во II — VI веках н. э.) сопровождалась упадком и в области искусства, который выражался в эклектичности му-

## Вводная лекция

важных произведений, забвении школ, измельчании инструмента, в снижении даже чисто технических достижений у исполнителей.

Из-за исторической обусловленности развития искусства периодизация этого курса связана с исторической периодизацией. Л так как техника игры, манера исполнения и особенно репертуар зависят от инструмента — его совершенства или несовершенства, диапазона, настройки — нам придется говорить об устройстве и развитии возможностей арфы.

В истории арфы были периоды расцвета, после которых искусство игры на ней поднималось на новую ступень. На таких этапах его развития, как арфовое искусство бардов или Испании XVI века, мы будем останавливаться более подробно. Одним из самых важных для европейской арфы является период с 1720 по 1845 год — эпоха создания педального инструмента. Достижения арфовой культуры разных стран за эти годы мы будем изучать особенно внимательно.

Важное место в курсе занимает история русской арфовой культуры и создание современной отечественной школы игры на арфе, которых инструментоведы до сих пор не касались.

От отдаленных эпох до нас дошло крайне мало нот, поэтому трудно составить правильное представление об арфовой музыке без самой музыки, на основании только письменных источников. Начиная с XVII — XVIII веков арфовой литературы становится намного больше; в это время появляются первые виртуозы-арфисты, крупные педагоги, создается художественный репертуар, занимающий значительное место и в современной исполнительской практике. При изучении сочинений арфистов—композиторов второй половины XIX века следует учитывать, что при всей органичности использования возможностей инструмента большинство из них не лишены известной доли сентиментальности и салонности.

Даже самый подробный рассказ о музыке не может заменить ее живого звучания. Поэтому на лекциях педагогу и студентам следует как можно больше играть сочинений для арфы. Рекомендуется также слушать пластинки ведущих мастеров современного арфowego искусства с последующим разбором их интерпретации. Будущему специалисту можно

посоветовать больше читать с листа любые арфовые и фортепианные ноты. Это расширит кругозор студента, научит быстро оценивать художественные достоинства, особенности и форму произведения.

Теоретической и исторической литературы об арфе на русском языке очень мало — всего четыре-пять названий. Их все необходимо прочитать. Из обширной литературы по исполнительству на других инструментах, где затрагиваются общие для всех специальностей вопросы, надо ознакомиться с тремя-четырьмя названиями. На семинарах, посвященных отдельным темам курса, студенты должны, заранее подготовившись, выступать с небольшими сообщениями по разделам темы, с разбором и оценкой стилистических и технических особенностей художественных произведений, с их показом за инструментом.

## Тема 1

### АРФА В ДРЕВНЕМ МИРЕ (Египет, Двуречье, Иран, Иудея, Сирия, Бирма, Индия, Китай, Греция, Рим)

#### Происхождение инструмента и его названия

Ни об одном другом инструменте нет столько легенд, сказок и мифов, как об арфе. Древние приписывали ее изобретение богам — так велико было их восхищение этим инструментом. В Египте считали, что арфу создал бог Тот, главный небесным покровителем игры на арфе и слепых певцов был бог Гор; сам Пта — главное божество Египта — играл на ней. В Греции полагали, что она изобретена Меркурием и/т Амфионом. В средние века об инструменте возникло немало поэтических легенд. По сказаниям видно, что время и место возникновения арфы точно не было известно и древним.

В примитивном виде арфы и арфообразные инструменты гучаствовали у всех народов мира, и каждый народ называл их по-своему. У некоторых народов было по несколько названий арфы, каждый со своим названием.

Происхождение названия современного европейского инструмента — арфа — (нем. — *Harfe*, фран. — *harpe*, итал. *arpa*, англ. — *harp*) не ясно. Д.Р. Рогаль-Левицкий дает два не бесспорных толкования. Первое: "арфа" — субстантивация греческого глагола "арпадзеин" ( $\alpha\rho\pi\alpha\delta\epsilon\iota\nu$ ) — "хватать с силой, крепко схватывать". Второе: ученый полагает, что число струн на большой древнееврейской арфе доходило до

сорока, и название инструмента пошло от числительного 40, которое произносилось как "арбаим" (*arbatim*).

### Арфа в Древнем Египте

В древнем мире самого высокого уровня развития достигло арфовое искусство Египта. Хранитель древних музыкальных инструментов Каирского музея Г. Хикман считает, что арфа родилась в долине Нила и без вмешательства извне развилась в совершенную для того уровня техники форму плоской дуговой арфы. Обломки этих арф были найдены при раскопках захоронений I династии.

Г. Риман утверждает, что арфа появилась за 4000 лет до нашей эры. Но И. Поломаренко выдвигает предположение, что арфе более 8000 лет, так как у египтян более 6000 лет существует письменность, а иероглиф с изображением арфы относится к числу самых ранних. Чтобы появился письменный символ, обозначающий какое-либо явление, само явление должно возникнуть еще раньше, стать привычным и широко распространенным. "Арфа так тесно связана со всей египетской культурой, что вместе с последней она как возвышается, так и понижается... Эта связь так заметна, что можно было бы по той или другой форме, конструкции, числу струн и способу игры на египетских арфах указать на важнейшие периоды египетской истории".

На стенах египетских гробниц встречается множество изображений арф, арфистов, арфисток, иероглифов, обозначающих игру на арфе. Точность изображений постановки, посадки, внешнего вида инструмента не подлежит сомнению, так как обусловлена "культом мертвых" в религии египтян, где максимальное сходство с оригиналом было принципиально обязательным.

Арфа участвовала во всех родах музыки: культовой, светской, трудовой, военной, похоронной, домашней, которая исполнялась

## Тема 1. Арфа в Древнем мире

профессионалами и любителями, мужчинами и женщинами, жрецами и рабами. Она сопровождала пение, игру на других инструментах, на ней играли соло, в ансамблях и оркестрах.

Характер исполнения на ней в Древнем и Среднем царствах был спокойным и величественным, а во времена Нового царства — страстным и ярко звучным. Судя по изображениям, арфа имела в разные эпохи от 4-х до 21 — 28 струн, могла быть портативной, треугольной, четырехугольной, дуговой и достигать двухметровой высоты. Расцвет ее приходится на эпоху династии Рамессидов.



Рис. 1. Дуговая арфа в виде лопаты. Певца Ити и арфистка Хексену. Рельеф из некрополя в Сакхаре; V династия

Плоская дуговая арфа Древнего царства *бент* при первом появлении на рельефах гробницы Дебхена предстает как совершенный, законченный в своем роде инструмент. Ее остовом являлась проходящая через весь инструмент шейка; верхняя часть шейки была струноносцем, к средней части деревянными гвоздями прибивались деревянные или кожаные диски, придававшие инструменту вид лопаты. Диски могли быть прямыми или круглыми и служили звуковой плоскостью — декой. Нижняя часть шейки переходила в шип; в ней же было отверстие, в которое вставлялась палка — нижний струноносец, служивший и транспонирующим устройством. К шипу палка прикреплялась не жестко, и, нажимая на нижний конец палки, изменяли длину, а значит, и натяжение струн. Строй менялся у всех струн одновременно, в зависимости от силы нажима на конец палки.

Число струн колебалось от шести до девяти; во времена Древнего царства их делали из лубяного волокна пальм, а в эпоху Нового царства — из кишок. В верхний конец шейки были прочно вбиты и вклеены деревянные колки для

закрепления струн. Другой конец струн прикреплялся к транспонирующему устройству — палке с зарубками.

На фресках перед музыкантом, как правило, сидит хайроном — живые ноты; судя по числу его жестов, на арфе можно было извлекать 11 звуков. Арфы были больших, средних и малых размеров; в зависимости от величины их держали на правом или на левом плече, играли сидя и стоя. Арфист обычно сидел, наклоняясь к инструменту, на одной поджатой под себя ноге, а вторая нога опиралась на ступню.



Рис. 2. Арфа в виде половника {"арфа с тувлей"}. Рельеф из гробницы в Тебанском некрополе

Играли на одной струне одним пальцем правой руки, а пальцами левой гасили звучание или укорачивали струну, изменяя ее строй, совмещая принципы игры на арфе и лютне. Не исключено, что древнеегипетским арфистам были известны флажолеты.

Дуговая арфа в виде половника, появившаяся в конце Древнего царства, имела большой, средний и малый размеры при одинаковом числе струн (девять). Колки ее приобрели форму трубного мундштука с поворотной головкой, то есть служили для настройки. Большие арфы этого типа стояли

на полу, а средние и малые имели подставку с выемкой, куда вставлялся нижний конец инструмента, — так называемые "арфа с тувлей". У этих арф — большой широкий резонатор в виде ложки или половника, шейка в смелом взмахе выгнута вперед. Сидели за этой арфой и играли на ней, как и прежде.

## Тема 1. Арфа в Древнем мире

Наплечная дуговая лодкообразная арфа Нового царства появилась в XVIII династии и вскоре исчезла. Она имела четыре струны, и ее главным преимуществом была портативность. На больших стоячих арфах этого типа играли только женщины.

В эпоху Рамсесидов появился большой инструмент, имевший свой иероглиф и называвшийся "дзиБигн", по-видимому, негритянского происхождения.



Рис. 3. большая дуговая арфа эпохи Рамсесидов ("дзадза'т"). Настенная живопись в гробнице N 359 соты В два метра и была богато украшена; на ней играли только жрецы. Число струн увеличилось до 24, а число колков — до 36: они служили и, для натягивания и для изменения звучания одной и той же струны при перекладывании ее на соседний колок. Играли обеими руками: правой — в верхней, а левой — в нижней части струн.

На службе при дворах фараона и знати находились выдающиеся профессионалы-арфисты. Их репертуар состоял из гимнов-славословий в честь господ, музыку и текст которых они сами сочиняли. В городах уже в Среднее царство существовали свободные музыканты, работавшие по найму на городских празднествах, шествиях, семейных торжествах. Из них составлялись ансамбли и оркестры, репертуар которых передавался изустно. Лишь лучшие песни и мелодии

Через 250 — 300 лет она превратилась в поистине царский инструмент, на котором не разрешалось играть ни женщинам, ни рабам. Арфа

фиксируются в камне гробниц или на папирусе; это была, как правило, музыка для богатых.

Профессионалами являлись и касты жрецов-музыкантов при храмах определенного божества; многие сотни лет они исполняли одни и те же гимны, передавая их из поколения в поколение этого узкого круга специалистов. Таким был один из крупнейших арфистов-певцов, жрец храма Амона и руководитель музыки при нем — Гарудша, — отц и дед которого служили в том же храме.

Кроме светских и духовных гимнов существовала музыка лирическая, танцевальная, трудовая и даже музыка протеста. Примечательно, что первое в мире еретическое сочинение было создано в Египте во времена Нового царства придворным арфистом Антефом.

До нашего времени дошли имена прославленных музыкантов, большинство из которых были арфистами и певцами одновременно. Таковы Неферхотеп-слепой, Игэр, Тения, Небнеферт и др. Были и арфисты — только инструменталисты: Онху, Дидимин, Амонмосис. Первая в истории музыки арфистка, ставшая известной по имени, — это Хекену, аккомпаниатор замечательной певицы Древнего царства — Ити.

Наряду с национальными египетскими арфами в стране существовали и привнесенные извне. Угольная арфа появилась из Малой Азии при Эхнатоне. Ее резонатор — закругленный или плоский — был направлен вверх, под прямым или острым углом к струноносцу. Иногда они менялись местами, и торчком вверх стоял струноносец. Арфа имела девять струн со шнуровым способом натяжения. Концы их свисали вместе с лентами, перевитые кистями. Играть на ней можно было сидя, стоя и даже при ходьбе. Она быстро вошла в обиход, стала атрибутом бога Бэс и к концу Нового царства вытеснила плоскую дуговую арфу бент.

При Аменемхете в 1938 — 1904 году до н. э. в Египет был завезен и распространен арфообразный инструмент *лира*. На фреске гробницы в Бени-Хассане она впервые изображена в руках бедуина. Лиры были четырехугольными, с несимметричными, ящикообразными резонаторами, больших и малых размеров. На малых было по четыре струны, и играли на них женщины; большие имели до девяти струн.

## Тема 1. Арфа в Древнем мире

Настройка происходила при помощи тяжёлой, прикреплявших струны к неподвижным колкам-держателям. В более позднюю эпоху появились симметричные лиры с числом струн до 10 — 15. На них играли плектром, держа его правой рукой и равномерно водя им по струнам вверх и вниз (глиссандируя). Создавалось равномерное гудение; из него выделялись звуки, незакрытые пальцами левой руки, находившейся позади струн.

### **Арфа в Древнем Междуречье**

Приоритет Египта во всех областях культуры пострадал после раскопок в древней Шумерии: стало известно, что у шумеров (и после их порабощения Вавилоном и Ассирией) ещё за 5000 лет до н. э. язык и точные науки были более развиты, чем у египтян; что международной письменностью древних была шумеро-вавилонская клинопись. Музыка занимала необычайно высокое место в структуре общества шумеров: в государственной иерархии музыканты стояли непосредственно за богами и царями. Именем музыкантов обозначались города, а в честь музыкальных инструментов приносили жертвы. По религиозным воззрениям шумеров, боги любили музыку и сами играли на разных инструментах.

В стране существовала светская придворная, гимнического склада музыка, исполнявшаяся большими ансамблями профессиональных музыкантов. Они обслуживали деспотов и выступали в публичных концертах. У меценатов имелись оркестры и хоры (до 150 человек). Инструментальные ансамбли и хоры были и при храмах, где жрецами пелись духовные гимны.

Среди струнных инструментов Шумерии и Ассирио-Вавилонии главная роль принадлежала арфам. Их дуговая арфа принципиально отличалась от египетской: у нее струны заполняли плоскость дуги под прямым углом к касательной. Ее держали горизонтально, подвешивая на шею за ремень, как лоток или гусли, а играли плектром. На нем шумеры аккомпанировали пению, извлекая отдельные интервалы — кварту, квинту, секунду. Струны, число которых колебалось от пяти до

семи, настраивались по пентатонике; для их настройки применялись тяжи, концы которых свободно свисали. Риман называет этот инструмент *саббека* (*самбуке*) и приравнивает его к старонемецкому "псалтирю".

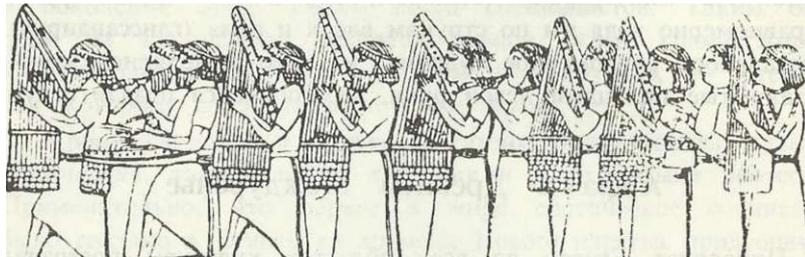


Рис. 4. Дуговая горизонтальная арфа шумеров "самбуке" и прямостоящие угловые арфы Ассиро-Вавилонии "киннор"

Ассиро-вавилонская прямостоящая угловая арфа *киннор* (*кинира*) появилась около двух тысяч лет до н. э. и была особенно распространена в период ассирийской военной деспотии, когда ее называли "царицей инструментов". На ней играли в больших ансамблях на торжественных церемониях мужчины и женщины. Она могла быть больших и малых размеров, с прямым или острым углом между резонатором и струноносцем; ее держали на правом плече, подвешивая на ремнях, чтобы удерживать в вертикальном положении. Струны киннора были одинаковой толщины, но разной длины; играли на них одновременно большим и указательным пальцами — брали интервал. На самых древних инструментах число струн равнялось четырем, а в последующие эпохи — 7, 14, 21 — все числа кратные семи, что означало существование октавных удвоений.

Благодаря многострунным инструментам саббеке и киннору возникла сложная система ладов, в основе которых лежала пентатоника; полутонов в этой системе не было, и все звуки, кроме пяти основных, служили для перехода в другой лад. К такому выводу пришел К. Закс, расшифровавший клиновидные письмена на таблице с надписями шумерийской эпохи. Этот единственный памятник музыкального искусства доэллинистического периода и первый образец многозвучной инст-

## Тема 1. Арфа в Древнем мире

рументальной музыки шумеров представляет собой партию арфы, сопровождавшей пение.

Еще одна страна Междуречья — Финикия — явилась связующим звеном между Шумерией, Египтом и греко-римской цивилизацией: она многое взяла от искусства этих стран, а в период своего расцвета в X веке до н. э. в свою очередь повлияла на них. У Вавилона финикийцы заимствовали угольную арфу киннор, у египтян — большую арфу, эпохи Рамессидов дзадза'т.

Музыка Финикии была связана с кровавым культом Молоха и сладострастными мистериями Астарты. Культурная жизнь сосредоточивалась в городах-портах Тире, Содоме и Библе, нравы которых отличались крайней распущенностью. Особенно этим прославились тирийские гетеры, излюбленным инструментом которых был киннор. Пророки Исая и Иезекииль, проклиная блудниц, переносили свое презрение и на их инструмент. Но это не помешало его широкому распространению от Египта до иранского Элама, а в более поздний период — от Испании до Кореи.

### **Арфа в Древнем Иране**

На персидских миниатюрах часто встречаются изображения маленькой треугольной арфы с 11 — 18 струнами, на которой играют мужчины и женщины. В ансамблях с ударными и духовыми инструментами она сопровождает пение и танец в батальных и интимных сценах. Это свидетельства ведущей роли арфы в музыкальном быту иранцев.

Внешне она близка ассиро-финикийскому киннору и древнегреческому тригонону, а из современных инструментов — осетинскому дуадастанону, абхазскому аюмаа и сибирскому лебедю: портативная, острый угол между резонатором и струноносцем, резонатор направлен вверх. Ее держали у правой плеча и играли надетыми на все ногти обеих рук наперстками — чисто иранское изобретение.

## Арфа в Древней Иудее



Рис. 5. Иранская арфа

Арфа была очень любима древними иудеями; это отношение сохранилось и поныне. Евреи считают ее своим национальным инструментом; в современном Израиле впервые в истории стали устраивать Международные конкурсы арфистов в честь царя-псалмопевца Давида.

Единственным источником наших знаний о древнееврейской арфе является Библия; но по ней можно лишь составить представление о роли этого инструмента в эстетических и религиозных воззрениях иудеев, так

как описания внешнего вида арфы в Торе нет. Изображать же предметы религиозного культа (в том числе арфу, ставшую со временем культовым инструментом) было строго запрещено. Поэтому в руках древнееврейских арфистов Иувала и Давида на многочисленных иконах мы видим европейские арфы Нового времени, скопированные художниками позднейших веков за неимением оригинала с инструментов своих стран или придуманные ими.

Судить о древнееврейской арфе можно лишь по ее изображениям на памятниках других народов — египтян, финикийцев, греков. Исследуя эти памятники, Риман пришел к выводу, что шумеро-ассирийская арфа саббека и большая арфа древних иудеев *набл (небеле)* тождественны, а в ре-

## Тема 1. Арфа в Древнем мире

лигиозных обрядах употреблялся *псалтирь*, представлявший собой видоизменение набла. Как во всех странах Средиземноморья, в Древней Иудее была и угловая арфа киннор, ставшая инструментом многочисленных прорицателей, предвещавших появление Мессии. Таким образом можно утверждать, что своей, оригинальной арфы у древних иудеев не было, а были только заимствованные видоизмененные инструменты из Ассири-Вавилонии, Финикии и Египта.

Это не помешало арфе занять важное место в музыке и эстетике народа. Ее создателем считался потомок Каина Иувал; игре на ней приписывалась громадная сила воздействия на человека, животных и даже на неодушевленные предметы. При игре Давида, когда он был пастухом, камни сдвигались с места, и дикие звери ложились у ног его; звуками арфы он излечил душевнобольного царя Саула, очаровал Батзэбу, и она полюбила его.

Став царем и первым жрецом, Давид ввел музыку в религиозный обряд и создал гимны богу Ягве, которые пел под свой аккомпанемент. Арфа, на которой играли при пении гимнов, называлась *псалтирь* (от древнегреческого глагола *псалтере* — дергать, щипать струны). Отсюда название гимна, сопровождаемого игрой на щипковом инструменте — псалм.

У иудеев существовала гимническая, лирическая и закликательная арфовая музыка, которая, как правило, сводилась к сопровождению пения и танца. На арфе в быту играли мужчины и женщины; в храмах — только мужчины из низшей касты жрецов, профессиональные арфисты — *левиты*.

### **Арфа в Древней Сирии**

С первого тысячелетия до н. э. до конца первого тысячелетия н. э. на перекрестке торговых путей из Европы в Азию и Индию располагалась богатая страна Сирия — космополитическая по составу населения и культуре. В столице государства Антиохии говорили на всех языках. Особенно крупными были греческая, еврейская, армянская и персидская этнические

группы. Гонимые на родине секты находили себе здесь пристанище, и каждая приносила с собой свои обычаи, религию и инструменты.

При большой терпимости правителей все это долгое время оставалось в неприкосновенности (например, первые еврейские христианские общины с их обрядами и музыкой) и потому стало известно в Европе от купцов и крестоносцев, которые застали в Сирии остатки древних культур, уже исчезнувших в метрополиях. По версии Г. Римана, отсюда через Финикию в Ирландию завезли угловую арфу киннор, ставшую прародительницей европейской арфы.

Через Сирию же дуговые и угловые арфы стали известны в тех странах Азии, где существовали только национальные арфообразные инструменты. В Бирме до сих пор бытует народный инструмент, поразительно напоминающий по форме и устройству древнеегипетскую дуговую арфу.

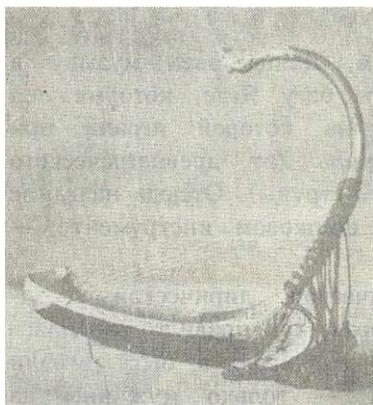


Рис. 6. Современная бирманская арфа

В Индии, Китае и Японии существовали в отдаленные эпохи примитивные арфы, но они не развились в совершенные формы и уступили место лютням и арфообразным инструментам, получившим народное признание. В Ведах описывается быт индусов 5 — 7-тысячелетней давности, которые плясали, играли на арфе, охотились и собирали мед диких пчел. В Китае, народными инструментами являются цитрообразные *'цин* и *ше*, еще в первых веках н. э. играли на угловых арфах. Одну из них можно видеть на фреске V — VI века н. э. в руках летящего небесного музыканта в пещерном буддийском храме Майцзишаня (Северо-Западный Китай). В Японии популярны струнные инструменты типа монохордов *кото* и *ванггонг*.

## Арфа в Древней Греции

Культура Греции стала вершиной в развитии древних цивилизаций. В музыке Эллады главное место занимали арфообразный инструмент *кифара* и духовой — *авлос*. С игрой на кифаре, ее устройством и настройкой связаны древнегреческая теория музыки и система ее ладов, а также поэзия эллинов и их музыкальная эстетика.

Кифара имела от четырех до девяти струн и сопровождала пение гимнов в честь богов — номы. На лире было 3 струны; у нее был резонатор в форме чечевицы ("пузатая лира") и применялась она в аккомпанементах к торжественным песням — одам — в честь выдающихся граждан Эллады; этот род поэзии назывался лирикой. Высшей точки лирика Древней Греции достигла в одах Пиндара, от одной из которых сохранился текст и ныне расшифрованная музыка. Ода имела инструментальное вступление, исполняемое на лире; далее шло пение с сопровождением, которое состояло в удвоении мелодии на октаву выше голоса.

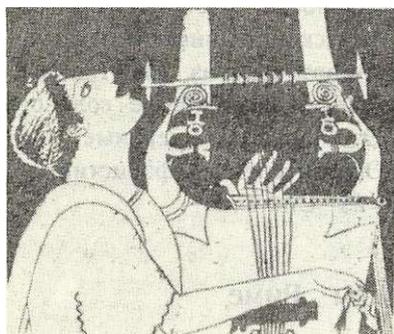


Рис. 7. Кифарод

Лесбийские поэты Алкей, Сафо и Анакреон выражали чувства глубоко личные. Каждый из них ввел свой размер в поэзию, и все они играли на *барбитосс*. Самым большим арфообразным инструментом был *магадис*, р< числом струн до 20, имевший октавные удвоения. От его названия произошел глагол — "магадизировать" — играть октавами. По форме к арфе приближался *пекшие*, но и на нем, как на всех арфообразных, играли привязанным к раме плектром.

Арфа была менее заметным инструментом в искусстве страны, и все-таки там существовало несколько видов арф: кинира, псалтериум, самбуке и тригонон. *Кинира* (искаженное "киннор") была разновидностью угловой арфы. *Псалтериум* — многострунный щипковый инструмент, имевший предком дуговую арфу шумеров, — по форме мог быть трапециевидным, квадратным, крыловидным и даже треугольным. *Самбуке* — горизонтальная арфа с высокой настройкой, сопровождавшая женское пение, на которой играли плектром. *Тригонон* — греческое название угловой арфы иранского происхождения с девятью струнами, которой греки придали трехстороннюю раму.

Во времена войн Александра Македонского греческое влияние охватило все Средиземноморье. Культура Востока, принесенная рабами из Египта, Малой Азии и Персии в свою очередь сказалась на искусстве Греции. Следы гибридизации культур обнаруживаются в городах, построенных греками, — Александрии и Антиохии.

Новая космополитическая культура получила название *эллинистической*. В этот период наблюдается упадок этической ценности искусства и значительный количественный рост всех сторон музыкальной культуры в метрополии. Возникают оркестры с большим числом участников, кифары величиной с карету и лиры размером с колесницу. Число струн на них увеличивается до 20 и более. Virtuозные возможности инструментов гипертрафируются за счет снижения этической значимости музыки. Появились ансамбли и гастролеры-виртуозы из иностранных музыкантов, и возникла *кифаристика* — исполнение сольного инструментального произведения. Это были концертные виртуозные пьесы из двух частей. Основателем кифаристики в VI веке до н. э. стал Лизандр из Сикиона.

## Арфа в Древнем Риме

Расцвет Римской империи совпадает с расцветом эллинистической культуры. Все, происходившее в последний период в Древней Греции, имело место и в Риме, так как его искусство было импортировано из колоний.

### Тема 1. Арфа в Древнем мире

Музыкой Рима была музыка греческая, сирийская, вавилонская и египетско-александрійская. В ней преобладало количество над качеством: громадные лиры с большим числом струн, театральные оркестры со многими разнообразными инструментами, публичные концерты с участием иноземных гастролеров-виртуозов. Ансамбли из рабов и получавшие высокие гонорары иностранные учителя музыки вносили свой вклад в космополитическое, этически не полноценное искусство римлян.

Главными инструментами в их музыке были *авлос*, *кифара*, *лира* и *кимвалы*. Среди свободных римлян одно время была распространена любительская игра на кифаре и лире. По утверждениям историков, они звучали даже в императорских семьях, причем Нерон играл, как мастер. Однажды он отменил заседание Сената, чтобы послушать приехавшего из Греции виртуоза-кифаредя, а в 60-х годах н. э. сам ездил на гастроли в Грецию. В Риме этот император построил театр для своих выступлений и воспользовался пожаром Вечного города для вдохновенной импровизации на кифаре.

/

## Тема 2

### АРФА В ЕВРОПЕ (I — XVII века)

#### Арфа в музыке раннего христианства

Со времени правления Нерона начинается распад Римской империи. Старую идеологию вытесняет новая, облаченная в форму новой религии — христианства. В ранний период (первые десятилетия н. э.) оно существовало в виде сект, гонимых и разбросанных по многим странам. Крупные христианские общины возникали в самом Риме (главным образом из рабов-иудеев, греков и сирийцев), в Антиохии, Александрии и Копте.

Первые христиане — иудеи и сирийцы — внесли в новую религию старый, до мелочей разработанный ритуал, сопровождавшийся пением и игрой на музыкальных инструментах. Поэтому в литургии участвовали иудейский псалтериум, шумеро-сирийская угловая арфа и даже эллинизированные египетские арфы в коптских общинах.

Во второй период христианства — переходный — к его азиатским и египетским элементам присоединился греческий со своей музыкой и инструментами кифарой и лирой. При императоре Константине Великом христианство постепенно было превращено в официальную религию, а культовая музыка христиан — в государственную музыку. Богослужение стало пышным, хоры и инструментальное сопровождение — профессиональными. Особенно усилился греческий элемент после перенесения столицы империи в Византию, отныне называвшуюся Константинополем. Рим стал епископатом, и по роскоши двор епископа не уступал императорскому.

## Арфа в музыке варваров

После падения Византийской империи под натиском варваров в VI веке н. э. в Риме не осталось светской власти, а наводнения, чума и голод сократили население до 500 человек. Светским главой города — претором — стал бывший римский патриций, молодой епископ и затем папа Григорий Великий. Он возглавил реформаторское движение, регламентировал римскую литургию и ввиду укреплявшейся позиции аскетизма изгнал из официальной церковной музыки все инструменты, введя грегорианский хорал и антифонное пение. Поэтому арфа (и другие инструменты) надолго исчезает как художественно значимая единица из профессиональной музыки.

Но инструментальное искусство не умерло; гонимое, оно продолжало жить в музыке народов Европы. Около 370 года н. э. в полуразрушенном Риме по свидетельству Аммиана Марцеллина "на всех углах только и слышишь, что пение да бряцание струн". Так как из струнных инструментов тогда были известны только щипковые, то играли на лирах, кифарах и арфах разной величины.

Галлы, белги и покорившие их кельты находились на более низкой ступени общественного развития, нежели римляне: они жили родоплеменным строем. Но верхушка галльского общества восприняла эллинистическую культуру Рима и оздоровила ее. Пение, пантомима и музыка были необходимыми условиями каждого званого пиршества. Среди инструментов были и арфы.

Низшим слоям это искусство было чуждо. У них был свой арфообразный четырехструнный инструмент, близкий древнегреческой лире, с квартквинтовой настройкой, служившей для аккомпанемента, известный римлянам еще со времен походов Цезаря.

Германцы в IV — V веках н. э. по уровню развития стояли ниже галлов, кельтов и белгов, но и у них имелся свой лироподобный инструмент, которым они сопровождали пение военных и шуточных песен. С ним в руках изображался бог поэзии Брага. Сидоний называет этот инструмент "кифарой",

но на кифаре было как минимум четыре струны, а на древнегерманской лире — всего три. В VI — VII веках н. э. в захоронениях германцев появились лиры с шестью струнами — промежуточный этап между лирами галлов, найденными в Мерце, и западноевропейской *кроттой*.

Культурными и музыкальными центрами первых столетий н. э. были королевские дворы и замки крупных феодалов. Они были очагами светской профессиональной музыки, народной по происхождению, с устной исполнительской традицией. Репертуар придворных музыкантов состоял из героического народного эпоса, слав, шуточных песен. Они шли под аккомпанемент лиро- и арфообразных инструментов. Так было, например, при дворе Теодориха.

Другим центром профессиональной музыкальной культуры — письменной, греко-римской, религиозной по форме и содержанию — были монастыри. В первом тысячелетии н. э. они имели монополию на образование, отчего все образование приняло богословский характер. Среди монахов встречались выдающиеся музыкальные теоретики своего времени; они разрабатывали древнегреческую и эллинистическую теорию музыки, исходившую из исполнительской практики кифаристов. Но так как в музыкальном обиходе богослужения инструментов не было, легко представить себе схоластичность их теоретических построений.

С превращением монастырей в феодальных собственников на землю духовенство занялось хозяйственной деятельностью, и это способствовало проникновению в быт церкви светского элемента. Желая привлечь к себе массы, церковники использовали в литургической драме народный мелос и народные формы музицирования, как правило связанные с инструментами, а также искусство жонглеров, хугларов и шпильманов. К XII веку, когда расцвело рыцарское искусство и появились художественная интеллигенция городов, просветительская деятельность монастырей перестала играть главную роль в культурной жизни народов Европы.

## Искусство бардов кельтских стран

У кельтских народов много параллелей в быту и культуре в силу общности их истории, поэтому мы рассматриваем искусство группы этих стран одновременно.

Народное арфовое искусство Европы возникло раньше всего в островных государствах — Ирландии, Шотландии, Уэльсе и Англии — и достигло весьма высокой степени развития. Носителями его стали *барды* — профессиональные музыканты, арфисты и певцы одновременно.

Цезарь застал в Уэльсе высокую степень родового строя, основной ячейкой которого был клан. Уже тогда у кельтов существовала развитая система воспитания, в которой главные роли играли барды, филиды и друиды. Барды — исполнители низших видов поэзии и музыки; они пели панегирики и сатиры под собственный аккомпанемент на струнных щипковых инструментах. По легендам основателем их ордена считался волшебник Мерлин. *Филиды* — исполнители высоких видов поэзии и музыки, военных и похоронных песен, наиболее почетная группа певцов. *Друиды* — жрецы, заклинатели, нередко обращавшие во зло магические свойства музыки. Они были хранителями преданий, верований, совершали обряды; из их среды избирали судей и руководителей кланов.

Все сколько-нибудь крупные события в жизни клана происходили с участием музыки, которой придавали огромное облагораживающее значение; ее рассматривали как способ познания мира, как магию звуков и- средство гипноза. Обряды кельтов сопровождались пением многоголосных гимнов под аккомпанемент бардов. Искусство игры на кротте, а позднее на арфе почиталось самым высоким, общественно значимым видом искусства.

Чисто музыкальные функции постепенно закрепились за бардами — они стали профессиональными арфистами и певцами-поэтами. Их обучение происходило в специальных школах, содержавшихся на общественные средства клана, и продолжалось около восьми лет.

После введения в 425 году н. э. христианства и образования монастырей, в Ирландии, Уэльсе и Шотландии сложилась довольно противоречивая, но в целом благоприятная обстановка для развития нового искусства. Монастыри — центры христианской и музыкальной эллинистической культуры — были подчинены клану и кровно с ним связаны, так как настоятель монастыря и глава клана (как правило, из сословия жрецов) сочетались в одном лице. Так сохранялось равновесие влияний на вновь возникающее искусство: не вытравлялось народное многоголосие кельтов, опиравшееся на инструментальную музыку бардов, и не было перевеса у греко-римской литургии.

Папа Григорий I, противник многоголосного пения и инструментальной музыки, особым указом был вынужден разрешить в Ирландии их существование из-за красоты. Художественным результатом слияния двух культур и двух религий стали сказания о короле Артуре, рыцарях Круглого стола и святом Граале.

К X — XI веку в кельтских странах сложилась роль барда как носителя народных исполнительских традиций, хранителя преданий и народного трибуна. Они занимали там исключительное положение. По законам средневековой Англии за повреждение руки арфиста брали штраф в четыре раза больший, чем за повреждение рук любого другого свободного гражданина. Арфу не отбирали у должника, как последнее утешение в тюрьме.

Барды составили особую прослойку художественной интеллигенции, независимую в некоторых отношениях даже от правителей. В раннее средневековье они имели свои школы, свой орден и устав, выбирали себе короля и регулярно устраивали празднества — всенародные торжества, на которых состязались в своем искусстве. Ни одно событие как в жизни всего народа, так и в жизни отдельного человека не обходилось без их участия, будь то война, пир, свадьба или похороны.

Барды Ирландии, Шотландии и Уэльса были памятью и совестью народа и во время войн с английскими королями, проводившими колонизаторскую политику, воодушевляли соотечественников на борьбу за независимость. За это британские власти (начиная с королей Эдуарда I и Генриха III, а

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

позднее королева Елизавета и Кромвель) преследовали бардов и бродячих арфистов и добились того, что в XV — XVII веках их искусство пошло на убыль, и празднества постепенно прекратились.

Последние восстания ирландцев в XVII веке проходили при самом живом участии бардов, поэтому лорд Барримор приказал вешать подряд всех арфистов и сжигать их инструменты. После разгрома восстания в 1642 году ирландские барды фактически прекратили свое существование.

Английские барды подвергались гонениям у себя на родине за вольнолюбивые песни, порицание ханжества церковников и жадности богачей. После введения закона "о бродягах" большинству уличных арфистов пришлось бросить свое ремесло или осесть в крупных городах и замках феодалов, превратившись в придворных поэтов. Так английская монархия и буржуазия уничтожили искусство бардов своего народа и загубили это уникальное явление во всех кельтских странах.

Чтобы возродить искусство бардов, отдельные энтузиасты в конце XVIII века начали собирать их напевы, сохранившиеся в памяти народа. Они играли на арфах, скопированных с инструментов бардов, их прекрасные мелодии и интерлюдии, но не смогли воссоздать до конца их стиля игры, так как не могли возродить мощного всенародного общественного звучания творчества бардов, которым оно и было сильно.

Вплоть до IX века н. э. инструментом бардов был *круит* (*golla enscusa*) — четырехугольный струнный щипковый инструмент, на котором играли плектром. Он был небольших размеров (от 50 до 75 см высоты) и удобен при переноске; число его струн колебалось от трех до шести. Именно в игре на круите кельты достигли необычайно высокой исполнительской культуры, которая позже стала основой их достижений на треугольной арфе с колонной.

Время появления треугольного инструмента в островной Европе трудно указать точно. Существуют две версии о его происхождении. Согласно версии, высказанной Г. Риманом, арфа с колонной была завезена в Ирландию и на Британские острова за тысячу лет до н. э. финикийскими купцами. По версии немецкого инструментоведа Г. Кунктца, она пришла

с материка от остяков — сибирских народностей хантов и манси, у которых этот инструмент бытует до сих пор. Последнее предположение представляется более обоснованным.

До покорения Сибири Ермаком эти народности заселяли лесистые места Урала, Предуралья и Зауралья. Арфы, близкие по конструкции к сибирскому *лебедю* (*журавлю*) можно было встретить и теперь встречаются в Передней Азии, где жили древние финикийцы и сирийцы, на Кавказе у абхазцев и осетин и в Предуральи. Сходство прежних и современных арф всех перечисленных народов с древнейшими ирландскими — поразительно; оно позволяет считать эпицентром рождения арфы место обитания древних хантов и манси.

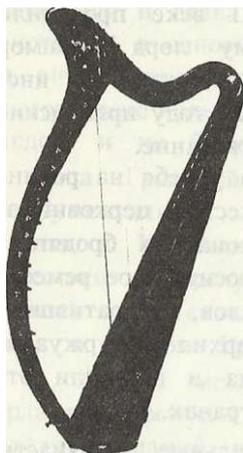


Рис. 8. ирландская арфа "телин"

европейской ирландской арфы телин стала передняя колонна, первоначально служившая ручкой при переносе инструмента. Резонатором ее был деревянный ящик длиной от 60 до 80 см. Верхняя часть ящика — дека — имела резонансные отверстия; их форма, число и величина у инструментов разных веков различны. Струнодержатель арфы был изогнут наподобие шеи птицы, а колонна была дугообразной.

Сначала треугольный инструмент ирландцы называли по-прежнему круитом; потом у него появилось свое имя, возникшее, очевидно, из звукоподражания: *телин* (*lelyn*). Характерным признаком

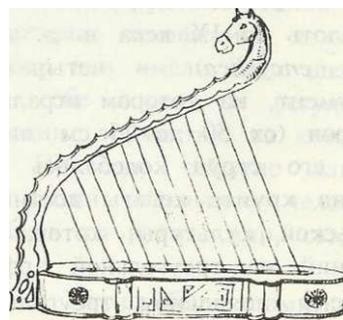


Рис. 9. Осетинский "дуадастанон"

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

Как свидетельствуют иконографические и письменные памятники, при появлении арфы у кельтов в IX веке на ней было от 9 до 12 струн. К XIV—XV векам их число увеличилось до 32. У древних арф струны делались из жил или конского волоса, а позднее — из латуни; с XII века появились витые басовые струны.

Манера игры на арфе телин отличалась от современной: ее держали на коленях, сидя на низкой скамейке; играли одной правой рукой, а левой укорачивали струны, с силой прижимая их в верхней части к струнодержателю для получения хроматических звуков. Главным отличием была игра длинными ногтями, заменившими древний плектр.

Прежде чем извлечь следующий звук, арфист непременно должен был погасить предыдущий; то есть для каждого звука делали не менее двух движений: извлечение плюс гашение. Это очень затрудняет игру, но были такие виртуозы, как например Деннис Хемпсон (1695 — 1807), которые делали это с изумительной скоростью. Гашение производилось не отыгравшим пальцем, а любым свободным или соседним. В итоге избегали непрерывного гудения струн, с которым

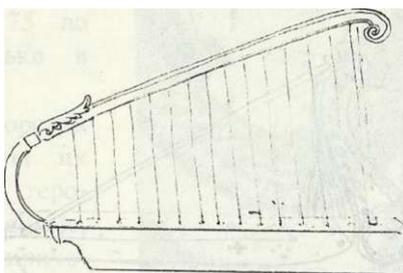


Рис. 10. Абхазский "аюма"

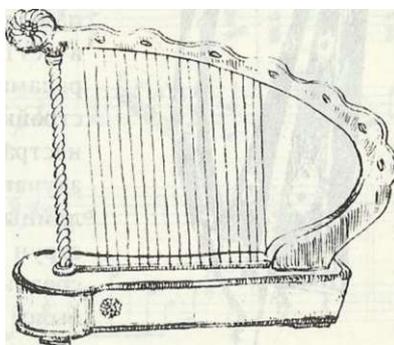


Рис. 11. Грузинский "чанги"

трудно мириться музыкальному уху и с которым боролись различными способами все крупнейшие арфисты последующих эпох. По разработанности техники гашения у кельтских арфистов видно, как велики были требования к игре бардов и как высок был уровень их исполнительской культуры.

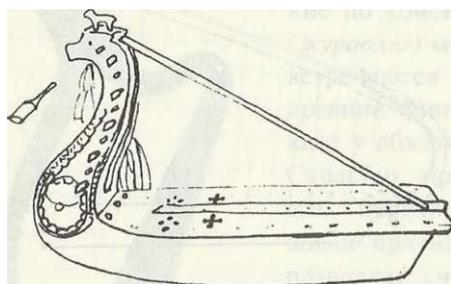


Рис. 12. Хантымансийский "лебедь"

Ирландские барды славились не только на родине, но и на континенте, где они способствовали распространению арфы телин. Шотландские арфисты пытались оспаривать пальму первенства у ирландцев, но сами в эпоху раннего средневековья ездили учиться и совершенствоваться в игре на телин, которую они называли *кларзах* (*clarsach*) в Ирландию. Таким образом, можно говорить об общности арфовой культуры у кельтских народов и о преобладании до XII — XIII века ирландской школы.



Рис. 13. Арфа Бриана Бора (XIV в.)

Позднее у шотландцев и валлийцев возникли свои особенности в игре, репертуаре и в инструментах. Шотландцы на жильных струнах играли уже не ногтями, а подушками пальцев. У валлийцев и ирландцев в XVI веке появились арфы с двумя рядами струн при диатонической настройке; две соседние струны на них настраивались в унисон для усиления звучания. В XVI — XVII веках валлийцы создали арфу с тремя рядами струн и с *хроматической настройкой*: средний ряд струн, на котором играть было довольно затруднительно, заменял собой черные клавиши фортепиано. На струнах внешнего ряда слева играли басовую партию; внеш-

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

нии правый ряд предназначался для исполнения мелодии. Каждая струна имела свой колок для настройки. Этот громоздкий инструмент с числом струн от 75 до 98 остался известным только в Уэльсе.

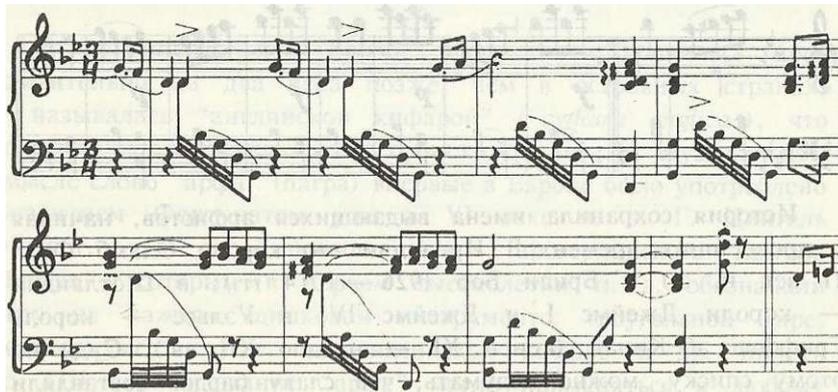
Участие бардов во всех сторонах жизни народа отразилось на их репертуаре: в него входили героические сказания, славы, военные, свадебные, похоронные, сатирические и позднее лирические песни. До нашего времени **ДОШЮ ОКОЮ** тридцати напевов ирландских бардов IX — XVII веков, собранных в конце

XVII века британским музыковедом Э. Бюнтингом, который присутствовал на последних конгрессах-празднествах бардов. Ниже приводится образец древнеирландской оригинальной музыки для арфы из его записей в позднейшей редакции.



Рис. 14. Шотландская хромарфа с тремя

Пример № 1. Древнеирландская музыка для арфы. Песня





В наибольшем числе собраны и лучше изучены напевы уэльских арфистов, записанные Дж. Пэрри. Менее известно творчество шотландских бардов. В рукописных сборниках XVII — XVIII вв. найдено несколько мелодий, авторство которых приписывают Руаргу Доллу.

Пример № 2. Шотландский танец



			Щ		ГЛТЩ	ТЦ	ФН	и	М	Ш
	-Г-		/	<i>p</i>	/		<i>p</i>	-»-и		
Ш	N		Т Н Г Р П	<sup>4</sup> =					М	

История сохранила имена выдающихся арфистов, начиная с древнейших времен. В Ирландии это короли Оламб Фодл (I век н. э.) и Бриан Бор (926 — 1014 гг.); в Шотландии — короли Джеймс I и Джеймс IV; в Уэльсе — король Гриффид аб-Кинан (конец XI — начало XII вв.). Судя по этому списку, можно подумать, что славу бардов составляли

\* О деятельности Дж. Пэрри см. в разделе "Арфовое искусство Англии XIX века".

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

только высокопоставленные особы. По крайней мере они хотели этого добиться, когда законодательным путем объявили арфу инструментом для благородных граждан и запретили на ней играть крепостным крестьянам. Но законы не могли всерьез помешать развитию глубоко народного искусства кельтов. Хотя имен большинства арфистов мы не знаем, эти безымянные творцы и подняли на беспрецедентную высоту исполнительскую культуру бардов.

Из крупнейших музыкантов более позднего времени следует назвать ирландских бардов Т.О'Кэролейна, Д.Хэмпсона и А.О'Нейла. "Последний бард Ирландии", сын кузнеца Тюрлих О'Кэролейн (1670 — 1738), ослепший в 18 лет, получил возможность учиться игре на арфе и композиции благодаря покровительству леди Макдермот Роу; он был очень известен в свое время и оставил более двухсот мелодий, изданных еще при жизни. В его музыке наряду с народными истоками чувствуется влияние итальянских композиторов XVII века.

### **Арфа в народном искусстве континентальной Европы**

В континентальной Европе арфа телин появилась приблизительно на два века позже, чем в островных странах, и называлась "английской кифарой" (*cythara anglica*), что говорило о ее кельтском происхождении. В музыкальном смысле слово "арфа" (*harpa*) впервые в Европе было употреблено Византием Фортунатом уже в VI веке н. э. Г. Цингель считает, что оно произошло от старогерманского глагола "harfen", которым в первом тысячелетии н. э. обозначали игру на каждом щипковом инструменте: треугольной лире, псалтериуме, кротте, на английской кифаре и др. Вплоть до XIII века название "арфа" могло применяться к любому щипковому струнному инструменту, которых в средневековой Европе было очень много.

Носителями народного инструментального искусства во Франции были жонглеры и менестрели, в Германии — шпильманы

и ваганты, в России — скоморохи и игрецы, в Испании — хуглары. Каждый из этих странствующих полиактеров сочетал в одном лице поэта и певца, музыканта и декламатора, актера, танцора и акробата. Притесняемые феодалами и гонимые церковью за свое свободлюбивое и жизнерадостное искусство, они пользовались исключительной любовью народа и сумели пронести через века профессиональное по существу и устное по традициям мастерство. Оно до сих пор оживает для нас в фольклоре. К XIV веку большая часть полиактеров вынуждена была осесть в городах или поступить на службу к феодалам.

В среде народных исполнителей Западной Европы арфа занимала довольно скромное место. Это видно из требований, которым должен был отвечать средневековый полиактер во Франции: "Умей играть на мандолине и на гитаре, натягивать на колесо (струнный инструмент) семнадцать струн, обращаться с арфой и хорошо сопровождать пение на жиге. Жонглер, ты должен уметь чинить девять инструментов с десятью струнами" .

В эпоху Каролингов инструментальная музыка получила импульс к развитию. Карл Великий организовал Палатинскую академию и низшие школы с начальным музыкальным образованием, всячески поощрял музицирование среди знати и в своей семье. Дочери его учились играть на арфах и должны были самостоятельно заниматься музыкой не менее трех часов в день, как это рекомендовал им Карл в своих письмах.

С XI века на миниатюрах в рукописных книгах и в церковной скульптуре стали появляться изображения ранних европейских арф (как правило в руках царя Давида или Иувала). В XIII — XV веках арфа встречается в произведениях мастеров живописи на религиозные сюжеты. По ним можно с известной долей достоверности судить о величине, форме, количестве струн и употреблении инструмента. Но трудно доверять воспроизведению постановки рук и манеры держать

\* Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем.— М., 1939.— С. 33.

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

арфу — как правило художники старались их приукрасить. По иконографическим источникам видно, что арфа входила в состав небольших средневековых оркестров, участвовала в ансамблях с лютней, лирой, псалтериумом, флейтой, органом и др., и почти всегда сопровождала пение. Солирующий арфист изображался редко.



Рисунок 1.5. Арфист в «Фед» средневековом оркестре

Средневековая арфа была целиком сделана из дерева, значительно меньше и легче современной. Число струн зависело от ее величины. Чаще встречались арфы с девятью и десятью струнами; в X веке появляются 15-струнные инструменты, а к XII веку — с 25 струнами. Во время игры арфист сидел на низенькой скамеечке и держал арфу на коленях или зажимал икрами ног. Встречаются изображения арфистов, играющих стоя и даже на ходу, так как габариты инструмента это позволяли. Играли на арфах пальцами правой руки и даже плектром.левой рукой исполнитель удерживал инструмент в нужном положении и изменял длину струны для повышения ее звучания на полтона.

### Арфа в рыцарском искусстве XI — XIV вв.

Следующей ступенью музыкальной культуры Европы стало рыцарское искусство. Носителями его были странствующие певцы-поэты: в северной Франции — *труверы*, в южной Европе (Испания, Италия, Прованс) — *трубадуры и троваторы*; в Центральной Европе (Германия) — *миннезингеры*.

Большинство труверов были простолюдинами, и их искусство непосредственно соприкасалось с народными истоками: они пели героические и лирические песни своей страны. Среди

труверов, странствовавших по северной Франции, Бургундии и Лотарингии, было много арфистов, что объяснимо географической близостью к кельтским странам.

Аккордовая природа арфы в немалой степени способствовала зарождению в их искусстве ленточного многоголосия. В этом раннем виде полифонии, возникшем в XII — XIII веках, голоса (чаще всего два голоса) двигались строго параллельно в интервалах кварты, квинты и октавы, которые единственно считались тогда консонансами. Примером достаточно развитого позднейшего ленточного многоголосия служат пьесы для арфы неизвестного автора XIII века, но и в них господствуют медленный темп и однообразная ритмика.

Пример № 3

Аноним. Гимн из "Пяти маленьких пьес для арфы".

The image shows two systems of musical notation for a harp piece. Each system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a tablature below. The first system includes a treble staff with a melody, a bass staff with accompaniment, and a tablature with letters and numbers. The second system follows a similar structure. The tablature uses letters 'p', 'x', 'i', 'e', 's', 'c', 't' and numbers '1', '2', '3', '5' to indicate fingerings and positions on the harp strings.

*m*    *u*  
ГГ

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

Среди трубадуров и миннезингеров преобладали рыцари, младшие отпрыски знатных родов. Из них наиболее известны Конон де Бетюн, Пейр Кардиналь, Бертран де Борн, Адам де ла Галль и др. Рыцарь-поэт (трубадур) сочинял стихи и нередко мелодию к ним; подавляющее большинство этих авторов не умело играть ни на одном инструменте, и для сопровождения своему пению рыцарь **содержал** слугу — профессионального музыканта, которого во Франции называли *менестрелем*, а в Англии — *минстрелем*.

Чаще всего этот средневековый концертмейстер был выходцем из среды жонглеров, шпильманов, хугларов и являлся носителем традиций народной песенности и инструментального мастерства в рыцарском искусстве. В его обязанности входила вся музыкальная часть этого искусства: он играл вступление к песне, аккомпанировал пению, вставлял ритурнели между куплетами и т. п. Таким образом, творчество трубадуров и миннезингеров, по социальному содержанию чуждое низшим слоям общества, было связано с фольклором через инструментальную музыку, имевшую подлинно народную основу.

Рыцарское искусство не настолько тесно связано с арфой, как это может показаться из литературных источников, и менестрель не обязательно был арфистом. В южной Европе арфе предпочитали лютню и виуэлу; в северной Франции и в кельтских странах минстрели играли на арфах. Часто музыкальными слугами становились ирландские барды, разнося свое искусство по материке.

С XIII века во Франции возникли школы менестрелей — первые профессиональные музыкальные учебные заведения, в которых учили и игре на арфе. Обучение происходило в традициях, близких к устным, так как нотная запись и нотопечатание были несовершенны.

Миннезингеры странствовали по южной Германии и в отличие от рыцарей других стран часто сами себе акком-

\* В поэзии рыцарей Прованса и Испании преобладал культ Девы Марии и Прекрасной дамы. Миннезингеры воспевали красоту природы и любовь.

панировали на маленьких арфах. Вот что пишет о них И. Шерр: "Напрасно стали бы мы искать у миннезингеров — за исключением разве одного Вальтера... — мужественно-оппозиционного направления, которым наполнены песни трубадуров... Особенно противно у миннезингеров их выслуживание перед князьями и выпрашивание подачки, что делает из них каких-то попрошайек. В своей узкой сфере, женски мягкой и по-немецки сентиментальной, миннезингеры создали песни, которые сердечностью тона еще и теперь могут подействовать на юношеские впечатлительные умы..." .

Среди миннезингеров наиболее известны Ремар Старший, Вольфрам фон Эшенбах, Готфрид фон Страсбург, Вальтер фон дер Фогельвейде, Таннгейзер. Г. фон Страсбург, автор поэмы о Тристане и Изольде, в своем произведении уделил немало места игре на арфе: этим талантом Тристан покорила Изольду. В поэме описывается, как он настраивает свою 25-струнную арфу, прелюдирует и затем поет под собственный аккомпанемент. Играл он плектром — этот способ игры еще сохранился в XII веке, когда создавалась поэма. Тристан, играющий на арфе, нередко служил сюжетом для художников средневековья.

### **Ars nova и арфовая культура Италии XIV — XVI веков**

В эпоху раннего Возрождения в культуре Италии появилось сильное новое течение, приведшее к созданию светской профессиональной вокальной и инструментальной музыки. Оно вошло в историю под названием *L'art nouveau* (Новое искусство) и положило начало современному европейскому искусству: сложились такие жанры многоголосной вокальной музыки, как мотет, баллада, каччья и мадригал, появилось развитое инструментальное сопровождение к ним и самостоятельная инструментальная ансамблевая музыка. Тогда же возникают

\* Поломаренко И.Л. Арфа в прошлом и настоящем.— М., 1939.— С. 35.

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

новые инструменты — виолы и чембало — и новые светские формы музицирования.

На смену ленточному многоголосию приходит сравнительно развитая полифония с разнообразной ритмикой в каждом голосе и с противоположным движением голосов. Оформляется мажоро-минорная система и расширяется понятие консонанса: к ним относят терцию и сексту.

С XIV по XVI век арфа продолжает медленно расти. Число струн на ней достигает 31. Высота инструментов доходит до 80 — 90 см, хотя у них по-прежнему отсутствует основание, и колонна вырастает прямо из деки. Резонаторы делались плоскими, а резонансные розетки располагались на обеих сторонах деки. Их число и рисунок зависели от воли мастера и архитектурных тенденций эпохи. Влияние сложившейся к XIV веку готики сказалось и на арфе: она теряет свои мягкие, закругленные формы, становится выше и стройней.

Сначала это были очень хрупкие инструменты из-за неточных математических расчетов колковой рамы. Когда для нее был найден нужный изгиб, рама стала достаточно прочной, чтобы выдерживать большую нагрузку от натяжения струн. Эта форма арфы закрепилась и в увеличенном виде дошла до

Строй ее оставался диатоническим, и хотя тогда еще не было тональной системы в современном понимании, диатоническая скала арфы уже стала ощутимым препятствием для ее дальнейшего развития.

Арфу использовали в сопровождении пения мотетов, бйллад и мадригалов. Чаще всего аккомпанемент исполнялся ансамблями струнных, духовых и ударных инструментов, состав которых носил случайный характер. Примером такого применения арфы служит сочинение крупнейшего поэта и композитора XIV века Гийома де Машо "Давид", где она звучит то в tutti,



Рис. 16.  
Немецкая арфа 2-й  
половины XV века  
("Вартбургская")

то дублируя вокальную партию. Де Машо был одним из последних труверов-арфистов и в то же время виднейшим представителем *Ars nova*; им написано "Слово об арфе", где он говорит о 25-струнном инструменте.

В XV веке делались попытки усовершенствовать арфу. Монах Роберт Нуген (Силезия) добавил ряд верхних струн — нечто вроде второго мануала — для исполнения мелодии правой рукой. Это новшество было вызвано небольшими размерами инструмента. Затем пытались ручным механизмом повышать строй всего инструмента на полтона и т. п. Но эти изобретения не привились.

В Тироле существовала сильная школа музыкальных мастеров, среди которых были специалисты, делавшие арфы. К ним относится и Каспар Тиффенбруккер, умерший около 1570 года.

В средние века и вплоть до эпохи барокко в Европе бытовали многострунные щипковые инструменты, завезенные с Ближнего Востока рыцарями-крестоносцами *псалтериум* и *цитра*. Форма псалтериума могла быть прямоугольной, трапециевидной и треугольной; его положение при игре сидя было горизонтальным, а при игре стоя — наклонным, так как инструмент держали у груди. Он мог иметь своим предком арфу шумеров саббеку.

В эпоху *Ars nova* был широко распространен многострунный щипковый инструмент цитра (от искаженного "кифара" или "гитара"). Цитрист встречается среди придворных музыкантов Ричарда III, и в каждой цирюльне парикмахер обязан был иметь ее для развлечения ожидающих клиентов.

Струны цитры — с ладами в той части, на которой играли мелодию, и без ладов там, где звучал аккомпанемент, — натягивались параллельно резонатору, как и на псалтериуме, от которого она произошла; резонатором служил плоский деревянный ящик в виде параллелограмма или с фигурными очертаниями, посреди которого находилась резонаторная розетка.

Для игры цитру клали на стол; играли на ней плектром. До конца XIX века она была хорошо известна в Европе и особенно любима в южной Германии и Австрии. И.Штраус использовал цитру в вальсе "Сказки венского леса".

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

В период Высокого Возрождения, в XV — XVI веках, пышно расцвело все, что было заложено в *Ars nova*. До наших дней не потеряли своей ценности художественные достижения *полифонических школ* — английской во главе с Денстеблем, нидерландской во главе с Жоскином де Пре и Орландо Лассо и римской — с Палестриной. Церковь в эту эпоху утрачивает ведущее положение в профессиональной музыке, а в литургии появляются красочность, праздничность и блеск, делающие ее похожей на светский концерт.

Возникшие тогда же еретические движения порождают свою прекрасную музыку, опирающуюся на народную тематику. Это протестантские гимны — гуситские песни, лютеранские хоралы и гугенотские псалмы. Появившиеся в *Ars nova* жанры светской музыки — фроттолы, вилланелы, мадригалы — достигают расцвета.

Движение Возрождения дало мощный импульс развитию инструментальной музыки. Возникают новые жанры фантазии, вариаций, пьесы танцевального характера для отдельных инструментов. Зарождаются новые формы музицирования, такие, как оркестр и органно-клавирная музыка. Создаются новые инструменты семейства виол и хроматическая арфа с двумя рядами струн — "*arpa doppia*" (итал.) или "*arpa doplada*" (исп.).

Вершиной музыкального Ренессанса стало рождение оперы, кантаты, оратории и сольной песни, а также утверждение гомофонно—гармонического стиля и мажоро-минорной системы. Все эти колоссальные сдвиги сказались и на арфовой культуре.

Арфа как аккомпанирующий инструмент встречается в характерных для эпохи жанрах мотета и мадригала. Примером использования ее в оркестре служит Заключительный мадригал К. Мельвецци, завершивший бракосочетание Ф. Медичи в 1589 г. Это произведение исполнялось на площади Флоренции семью хорами и оркестром, в который входили все смычковые (виолы да гамба и да браччо), все щипковые (арфы и все виды лютен), духовые, чембало и орган. Д. Каччини в том же 1589 году употребил арфу как ансамблевый инструмент в "Интермеццо" и в инструментальном концерте. Мельвецци и Каччини писали для арфы *doppia*.

Создание оперы происходило под лозунгом "возрождения античного театра". Этим занималась группа музыкантов, певцов, поэтов и теоретиков при дворе Медичи во Флоренции. Первая опера была написана в 1594 году Якопо Перри на сюжет древнегреческого мифа о Дафне. Музыка ее до нас не дошла. Вторая опера Перри "Эвридика" поставлена в 1600 году. Оркестр в ней состоял из четырех инструментов: чембало, гитары, большой лиры и басовой лютни, к которым изредка присоединялись реплики флейты. Гитара и большая лира имитировали игру Орфея на кифаре. Роль музыки в опере была аккомпанирующей; интересно, что 400 лет назад в Италии еще были широко известны лиры.

Опера Клаудио Монтеверди "Орфей", созданная в 1607 году на тот же сюжет, отличается не только качеством музыки, но и ролью оркестра. В партитуре Монтеверди 40 инструментов, в том числе простые арфы и арфа *дорриа*. Последняя использована в III акте, где герой своим пением очаровывает Харона, чтобы проникнуть в Тартар. Если в других ариях применен речитативный стиль, то здесь, чтобы показать замечательное искусство Орфея, автор прибегает к виртуозному, с развитой мелодикой бельканто. Именно эта ария сопровождается пассажами арфы. Из написанных позднее опер следует назвать "Святого Алексея" С.Ланди, в партитуре которой есть басовая партия для арфы.

В эпоху Высокого Ренессанса появляется и чисто инструментальная музыка, в которой арфа заняла достойное место: она была распространена как сольный и виртуозный инструмент в Италии, которая стала своего рода экспортером арфистов в другие страны.

В конце XVI — начале XVII века у себя на родине были широко известны Помпео Уджьери — танцмейстер и арфист из Милана — и Орацио Михи дель'Арпа. По приглашению кардинала Мазарини в 1644 году в Париж прибыла группа выдающихся итальянских певцов и музыкантов, и среди них — виртуоз Марко дель'Арпа — судя по фамилии, арфист. В 1645 году там же появился Луиджи Росси — создатель кантаты, лучший арфист Рима, положивший начало французской опере. В Риме остался его брат Карло Росси, банкир и меценат, которого считали в Вечном городе лучшим

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

арфистом после Луиджи. Эти музыканты играли на двойной хроматической арфе и познакомили с ней элиту Франции. В народном музыкальном обиходе обеих стран продолжали играть на примитивных диатонических инструментах.

### Арфовое искусство Испании XV — XVI вв.

В IX — X веке н. э. в Испании появляется арфа, известная под названием *английской кифары*. Она и *виуэла* (прародительница гитары) становятся излюбленными инструментами хугларов испанских народных полиактеров, которые под их аккомпанемент пели героические, любовные и сатирические песни и танцевали.

В XV — XVI веках Испания достигла вершины могущества в экономическом и политическом отношении и стала сильнейшим государством Европы. После открытия Х. Колумба богатства Нового света рекой лились в страну, где уровень жизни стал очень высоким. Следствием этого был исключительный подъем искусства: это была эпоха постройки Эскуриала, эпоха Сервантеса, Эль Греко, Лопе де Вега и Веласкеса.

В это же время там начинают печатать *табулатуры*, — одна из первых попыток записи звуков; возникает инструментальная музыка, произведения для отдельных инструментов, в том числе и для арфы.

Расцвет арфовой культуры Испании совпадает с золотым веком страны. В 1555 году в Осуне выходит в свет трактат Хуана Бермудо "Declaración de instrumentos musicales", в IV книге которого есть глава "Искусство настраивать и играть на арфе" — фундаментальное исследование, посвященное вопросу усовершенствования европейской арфы. В главе подробно говорится о двух видах арф: диатонической, как изжившей себя, и хроматической с двумя рядами струн — "arpa de dos ordenes" или "arpa gran doplada". Если старый тип арфы соответствовал грегорианской псалмодии, основанной на диатонике, то мажоро-минорная система требовала инструмента, которому были бы доступны все звуки хроматической шкалы. Бермудо описал уже созданную подобную арфу.

На ней к семи основным струнам были добавлены еще пять, скрещивающихся с первыми около середины. Настроечные колки находились с двух сторон на струноносце, а в деке имелось два ряда отверстий для закрепления струн. Основные 7 струн настраивались по диатонической шкале, а пять добавочных — как недостающие хроматические звуки, поэтому во втором ряду струн было меньше.

Переход из ряда в ряд был мало удобен для одной правой руки, и потому приходилось прибегать к помощи левой, что стало прогрессом в развитии инструментализма. Как отмечает Бермудо, новая арфа звучала несколько по-иному, но выигрыш — хроматика — перевешивал ухудшение звучания.

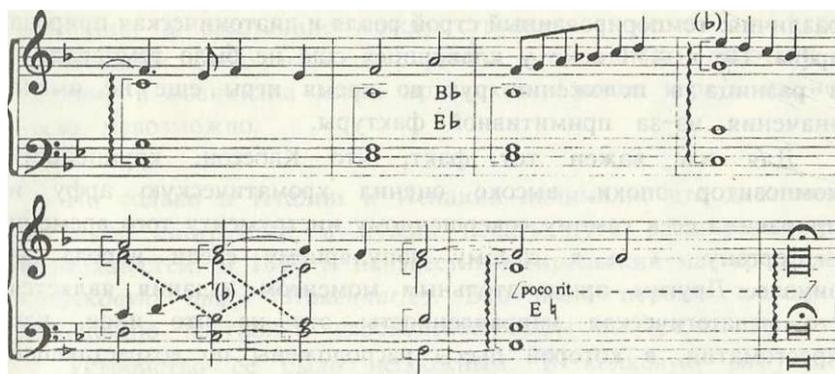
С 1546 по 1578 год в записи табулатурой появляется ряд авторских печатных сборников пьес для различных инструментов, среди которых арфа играет одну из ведущих ролей. Это *"Tre libros de música en cifras para vihuela"* Алонсо Мударры (1546), *"Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela"* Луиса Венегаса Энестрозы (1557) и *"Obras de Música para tecla, arpa y vihuela"* Антонио де Кабесона (1578).

Самой ранней печатной авторской пьесой для арфы является *Тьенто* А. Мударры. Аккордовая структура одновременно у обеих рук и хроматические ходы указывают на то, что она написана для новой арфы, а красота музыки и глубина содержания делают ее маленьким шедевром XVI века.

Пример № 4  
Мударра А. Тьенто

The image displays a musical score for a piece titled 'Tiento' by Alonso Mudarra. The score is presented in two parts: a lute tablature at the top and a standard musical notation at the bottom. The tablature uses letters (f, g, a, b, c, d, e) and numbers (1-4) to indicate fret positions on the strings. The musical notation is written on a grand staff with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and ornaments, with some notes marked with a 'V' for vibrato. The page number '48' is visible at the bottom left of the image.

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)



В сборник, составленный Энестрозой, включены факордоны и дифференсиас. *Факордонами* назывались органные или арфовые инструментальные вставки в хоровые псалмодии, представлявшие собой вариации на традиционную грегорианскую тему, последовательно проводимые в каждом из голосов, ставшие прообразом *фуги*. *Дифференсиас* — орнаментальные и ритмические изменения темы (чаще всего народной) при неизменной гармонии — способствовали возникновению *фактурных вариаций* и развитию инструментальной виртуозности.

Сборник пьес Кабесона издан в Мадриде через 12 лет после смерти автора его сыном Эрнандо, который скопировал и перевел в табулатуру отцовские сочинения. В предисловии к сборнику он говорит об арфе *clorlacla* следующее: "...эта арфа настолько похожа на клавишные инструменты, что на ней без особых затруднений можно исполнить любые написанные для них произведения". С этой примечательной фразы началось многовековое заблуждение большинства композиторов, считающих, что арфа — это вертикальный рояль и все, доступное пианистам, в равной мере доступно арфе.

В XVI веке инструментальная музыка только начала складываться; инструменты были несовершенны, их особенности еще не проявились в полной мере, и фактура пьес для разных инструментов не отличалась так резко, как теперь. Отсюда такое категорическое сближение возможностей арфы и клавишных у Эрнандо.

Общее у этих инструментов — это объем звукоряда и игра двумя руками. На этом общность кончается, и начинаются различия: темперированный строй рояля и диатоническая природа арфы. Но в XVI веке у клавишных еще не было темперации, а разница в положении рук во время игры еще не имела значения из-за примитивной фактуры.

Для нас важен тот факт, что Кабесон, крупнейший композитор эпохи, высоко оценил хроматическую арфу и приравнял ее к самому совершенному инструменту того времени - органу — и к самому популярному среди народа — ниуэле. Другим примечательным моментом издания является его педагогическая направленность: это не что иное, как хрестоматия, в которой пьесы расположены по возрастающей сложности и с педагогическими указаниями (например, "учить со счетом").

Творчество испанских композиторов XVI века ценно по ряду признаков. Арфа представлена в их сочинениях, как солирующий инструмент, и занимает одно из ведущих мест в первых европейских печатных авторских изданиях и в первых опытах инструментальной музыки нового времени. Пьесы рассчитаны на возможности нового хроматического инструмента, а Сборник Кабесона помимо высокой ^судоже- I гвенной ценности имеет педагогическую направленность.

С творчества Кабесона, Палеро и Мударры в Европе началась эпоха национальных профессиональных школ, связанная с формированием арфы нового типа. Создание хроматической арфы и репертуара для нее профессиональными композиторами — это первый шаг в новой истории арфы. Важно также, что в раннюю пору создания европейской инструментальной музыки арфа была в главном русле развития всей музыкальной культуры.

### **Крючковая арфа XVII века**

Из-за диатонического строя арфы ее применение в ансамблях и оркестре было ограниченным. Первой серьезной попыткой преодолеть диатонику стало создание в XVI веке хроматической арфы clorpla. Со временем выявились ее недостатки: ухудшилось

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

звучание, а расстояние между струнами в местах их перекрещивания было настолько узким, что пальцы работали с трудом, и возникала масса призвуков. Громко играть на ней было невозможно.

Не только в Италии и Испании понимали, что диатоника обедняет инструмент и нужно искать пути расширения его возможностей. В 1690 г. неизвестный тирольский мастер сделал *крючковую арфу (Накенкаг/е)*. Это было первым шагом к изменению настройки европейской арфы *во время игры*.

Устройство ее было несложным. В колковую раму под колками для настройки были вбиты крючки, сквозь которые свободно проходили струны. Играя правой рукой, нужно было левой повернуть под определенным углом крючок — и он зажимал струну, укорачивая ее на установленную длину. Струна начинала звучать на полтона выше. Крючки были приделаны к струнам До и Фа всех октав, и к основным тональностям — натуральным До мажору и ля минору — прибавились Соль мажор и Ре мажор со своими параллельными. Для гармонического лада настраивали ключом седьмые ступени всех миноров.

Позднее крючки приделали ко всем струнам, кроме Си и Ми, и стало возможным, применяя энгармонизм, играть во всех тональностях, а без применения их — в диэзных до Си мажора включительно.

Возможности этого инструмента были ограничены.' В бемольных тональностях играли только с применением энгармонизмов. Нельзя было изменить звучание сразу всех одноименных струн, а левая рука эпизодически выключалась из игры для поворота крючков. При этом трудно было гарантировать точное повышение на полутон, так как ввинченные в дерево крючки скоро разбалтывались и при колебании струны отходили от нужного положения — возникали дребезжание и фальшь. Крючок уводил струну в сторону от начального положения, и между струнами расстояния становились неравными. Все это затрудняло модулирование и четкое исполнение технических пассажей.

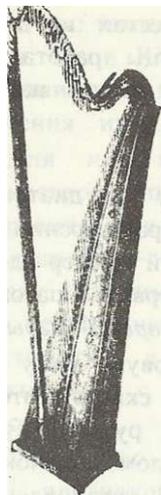


Рис. 17. Крючковая арфа

Несмотря на все отрицательные моменты, появление крючкового инструмента стало следующим шагом вперед на пути превращения арфы из инструмента с натуральным строем и одной тональностью в инструмент с диатоническим строем и многими тональностями. Усовершенствовать ее пытались тогда же, введя вместо одного крючка *вилковые крюки*, чтобы не допускать большого отклонения струны от начального положения. Г. Кунитц называет это приспособление "вилками", а В.Г. Дулова — "лопаточками". Такая разновидность крючков применялась в Шотландии уже с конца XVII века.

Крючковая арфа оказалась очень жизнеспособной; она вошла в быт горожан и крестьян и часто встречалась у бродячих музыкантов. В Богемии, Австрии, южной Германии, Италии, Ирландии и Шотландии она стала народным инструментом; ее можно было услышать на улицах Москвы и Петербурга.

В 1701 году мастер Г. Муффат приделал к арфе основание. Она стала выше и тяжелее, и потому в обиходе народных музыкантов продолжала жить арфа без основания.

В репертуар крючковой арфы входили, как и прежде, аккомпанементы и оркестровые партии, хотя в оркестре эпохи барокко она использовалась лишь в ИИШ, наряду с лютней и чембалом. Примером может служить оратория С. де Броссара "Трое отроков в печи вавилонской" или оркестровая партия арфы в Концерте И.Г. Альбрехтсбергера.

В первой половине XVIII века были написаны пьесы для арфы и Концерт для арфы или органа Г.Ф. Генделя и Сюиты Ми мажор и ми минор И.С. Баха (последняя предположительно). Казалось бы, по времени создания эти произведения предназначались педальному инструменту системы Гохбруккера. Но, изобретенный в 1720 году, он еще не успел широко распространиться, и даже в тех местах, где стал известен, большинство исполнителей продолжали играть

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

на привычной и дешевой крючковой арфе, которая все же удовлетворяла техническим требованиям эпохи.

Поэтому можно с полным основанием считать, что именно для нее были созданы сочинения Генделя, Баха, партия арфы в опере Глюка "Орфей" и ранние арфовые концерты композиторов мангеймской и венской школ.

### **Арфа в творчестве Г.Ф. Генделя и И.С. Баха**

То, что Гендель почти 50 лет прожил в Англии, где арфа была любимейшим инструментом, не могло не отразиться в его творчестве. Могло сказаться также его знакомство в юные годы с итальянской музыкальной культурой, в частности — занятия с Алессандро Скарлатти, который был известен как арфист-виртуоз.

Гендель отдал дань арфе и в ораториальном творчестве (оратория "Эсфирь", 1720 г.) и в инструментальной музыке. В 1737 году он написал Концерт для арфы или органа с оркестром Си-бемоль мажор, который был исполнен во время поста в антракте на премьере оратории "Торжество Александра". Создано сочинение для его первого исполнителя — молодого арфиста Поуэла, сына кузнеца .

М. Гранжани, обнаружив рукопись Генделя в библиотеке Британского музея, писал, что он счастлив возродить этот концерт, которым "арфисты совершенно пренебрегали по той причине, что он не был адаптирован к современной арфе"\*\*. С таким мнением трудно согласиться. Арфисты не пренебрегали им; в истории был период, когда целые пласты музыки оказались забытыми: на 100 лет — Бах и Гендель, на 300 лет — искусство средневековья.

При жизни автора в январе 1738 года Концерт был издан. В середине прошлого века английский арфист Дж. Томас

\* По другим источникам — для уэльского арфиста Дж. Пэрри..

\*\* Дулова В.Г. Искусство игры на арфе.— М., 1975.— С. 56.

сделал первую обработку Концерта для арфы Эрара, а его оригинальный текст был опубликован в полном немецком стотомном издании собрания сочинений Генделя и переиздан в 30-х годах XX века, как №6 ор.4 из 20 органных концертов гениального композитора.

В XX веке сделан ряд новых обработок этого сочинения. В редакции Н. Парфенова оно может исполняться и с камерным оркестром, и дуэтом арф. Наиболее далека от авторского текста редакция М. Гранжани, сделанная для арфы соло, в которую внесены фактурные и штриховые изменения, чуждые исполнительскому стилю эпохи барокко. Самой близкой оригиналу следует считать публикацию Концерта, сделанную в 1954 году В.Г. Дуловой.

Отличительным признаком музыки барокко, к лучшим образцам которой относится Концерт Генделя, является неспецифичность ее фактуры: она не отличается от клавесинной или органной, в ней нет большого числа арпеджий и аккордов в широком расположении. По типу эта музыка относится к контрастной полифонии; по форме — это типичный инструментальный концерт своей эпохи: трехчастный, небольшой по объему.

Авторских динамических указаний встречается, как у большинства композиторов того времени, крайне мало, но те, что есть, и характер музыки позволяют определить динамику, как контрастную. Диапазон музыки во всех частях не превышает четырех октав; в фактуре правой руки преобладает мелкая позиционная техника, в левой — альбертиевы басы со скрытой полифонией.

Несколько удивляет современного исполнителя авторское обозначение темпа I части: *Andante allegro*; вероятно, это еще спокойнее, чем *Allegro moderato*. По характеру — это жизнеутверждающая, почти маршевая музыка. В экспозиции четко видно структурное деление на главную, побочную и заключительную темы. В разработке в доминантовой и параллельной тональностях проходят элементы всех тем, чтобы на секвентно подготовленной кульминации разрешиться в ликующее звучание репризы.

Замечательная по музыке II часть (*Larghetto*) сочетает в себе элементы чаканы и сложившейся к тому времени арии

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

*lamento*. В ее абсолютной мелодии — интонации плача, стона, достигающие наибольшей выразительности в кульминации. Но и в ней Гендель не применяет ни больших аккордов, ни расширения темпа, лишь регистром и предельной напряженностью интонации показывая, что достигнута вершина формы. После нее оставлено место для каденции, которую по традиции сочинял исполнитель. Короткий финал идет на одном дыхании; стремительный темп и синкопированный ритм придают ему танцевальный, праздничный характер.

Как вся классика, Концерт требует виртуозного владения инструментом, особенно мелкой техникой, безупречного чувства стиля и ансамбля. В партии арфы нет пауз, и солирующая арфа не соревнуется с оркестром, а выступает то как часть его, то отдельно, продолжая ту же мысль. Инструментовка редка и прозрачна; и в сольной партии нет ни одной лишней ноты: музыка как бы обнажена фактически двухголосным изложением. Поэтому все, кто впоследствии редактировал этот шедевр, лишь прибавляли к генделевскому опусу, так как убирать было нечего. Подобная скупость средств при глубине мысли требует максимальной выразительности каждой ноты и точности штрихов. Все это делает весьма сложным исполнение Концерта Генделя в оригинале.

В 1928 году в отделе манускриптов Берлинской библиотеки В.Г. Дулова обнаружила первое венское (1826 г.) Издание двух пьес Генделя для арфы: Темы с вариациями и Пастораль. Даты их создания неизвестны; рукопись первой пьесы, хранившейся в Прусской государственной библиотеке, ныне утеряна.

Тема с вариациями соль минор по музыке и фактуре имеет много общего с клавирными опусами Генделя. Три вариации цикла написаны по принципу ритмического ускорения, когда внутреннее напряжение музыки нарастает благодаря накоплению движения.

Пастораль — трехчастная по форме пьеса с контрастной серединой. Ее основной музыкальный образ — танцевальный, народно-крестьянский, с грубоватым оттенком; средняя часть наполнена печальными, несколько изнеженными интонациями.

В статье "Гендель-арфист" Г.Цингель высказывает мысль, что гениальный музыкант играл на нашем инструменте, и

ссылается при этом на портрет с изображением неизвестного молодого человека за арфой, который предположительно мог быть Генделем. Как ни лестно арфистам думать, что один из величайших композиторов причастен арфе, все же убедительных доказательств этого нет.

Исследователи творчества Генделя считают возможным исполнять на арфе его второй и пятый органные концерты. Видный современный арфист А. фон Вюртцлер издал Концерт №5 ор.4 Фа мажор Генделя в своей редакции для арфы и написал к нему каденцию.

В доме И.С. Баха среди многих музыкальных инструментов была и арфа; кто из семьи играл на ней — неизвестно. Писал ли Бах для арфы? Установлено, что одна из его Сюит для флейты и ария тенора из кантаты "Atoge Iga<ЗШогe" идут в сопровождении арфы. Сюиты Ми мажор и ми минор написаны на двух строчках, но инструмент не обозначен. Исследователи творчества Баха полагают, что сюиты созданы для арфы, так как в них по сравнению с клавирными сюитами и партитами мало модуляций. Тональности же Ми мажор и ми минор очень подходят и крючковой, и первой педальной арфе Гохбруккера, имевшим основную настройку в До мажоре.

Бах нередко свои сочинения перелагал для нескольких инструментов, и обе эти сюиты существуют в авторских версиях для скрипки и для лютни. Скрипачи сделали Сюиту Ми мажор особенно популярной, но арфистам не следует отказываться от наследия великого композитора только потому, что он счел возможным одну и ту же музыку предложить разным инструментам.

О переложениях произведений Баха для арфы следует говорить особо. Необходимость изучения полифонии для развития любого музыканта и красота музыки Баха привлекали к его творчеству крупнейших арфистов. М. Марэн играл его фуги на арфе системы Гохбруккера — и играл, по признанию Бокса, изумительно! Но он не оставил после себя редакций. Играл фуги Баха и Генделя и сам Бокса, который впервые опубликовал их в Школе ор.60. Фуга До мажор из I тома "Хорошо темперированного клавира" была в репертуаре А.И. Слепушкина; следовательно, и Поссе в своей педаго-

## Тема 2. Арфа в Европе (I—XVII века)

гической практике черпал из этой могучего источника. Современные арфисты фуги исполняют редко, но в их репертуаре много имеющих полифоническую ткань органных, клавирных и лютневых сочинений Баха в переложениях Мажистретти, Ренье, Гранжани, Эрдели, Сеницыной и др.

### Тема 3

## СОЗДАНИЕ ПЕДАЛЬНОЙ АРФЫ В XVIII ВЕКЕ

До начала XVIII века арфовое искусство Европы развивалось в двух направлениях. Первое — народное, бесписьменное **искусство** жонглеров, бардов, хугларов, минстрелей, которые **играли**, обладая нередко большим мастерством, на примитивных арфах в ансамбле и аккомпанементе. Другое направление — профессиональное исполнительство городской прослойки населения. Оно часто было связано с придворным бытом, **высоко** развитыми и даже изысканными формами музицирования, а главное — связано с авторским творчеством и с прогрессом **самого** инструмента. Арфы профессионалов были крупнее, чем у народных умельцев, и имели несколько форм, так как процесс усовершенствования шел непрерывно.

Поиски велись разными путями, но целью всех изобретателей было преодоление диатонической природы арфы. Этому служили **созданные** в разное время в разных странах арфа c'orpla, **тройная** уэльская, арфа Пфрангера и крючковая арфа. Все они имели малый диапазон, ограниченный круг тональностей, **громоздкость** или иные неудобства в игре. Недостатком **крючковой** арфы было то, что левая рука мало принимала **участия** в игре, занятая поворотами крючков.

В начале XVIII века почти одновременно нескольким **инструментальным** мастерам южной Германии удалось **освободить** обе руки арфиста для игры, передав функцию поворота **крючков** ногам. Это И.Х.Гохбруккер (Донауверт, Бавария), Хаузен (Веймар), Фельтер (Нюрнберг), Земмлер (Татинг). Трое последних "не смогли оспорить приоритета изобретения

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII'веке

Гохбруккера, но сам факт усиленных поисков новой конструкции инструмента говорит о том, что появление педальной арфы было велением времени" .

В 1720 году\*\* Гохбруккер сконструировал первую педальную арфу с пятью педалями: До, Ре, Фа, Соль и Ля. Они соединялись с тяжами (абстрактами), которые проходили внутри резонатора к системе стержней. Стержневой механизм сообщался с крючками и, поворачивая их, повышал на полутон струны До, Ре, Фа, Соль и Ля всех октав одновременно. Каждая педаль имела только одну зарубку и относилась к струнам с одинаковым названием.

Основным строем этой арфы был До мажор; ей были доступны 6 мажорных и 3 минорных диэзных тональности. Это было неудобно, и вскоре Гохбруккер делает семипедальную арфу с основными тональностями Фа мажор и Ми-бемоль мажор. При верхнем положении педалей три из них соответствовали бемольному звучанию струн, а четыре — бекарному; при нажатых педалях три из них давали бекарное звучание, и четыре — диэзное. Настройка в Ми-бемоль мажоре сохранялась у арфы до появления инструментов системы Эрара с двойным движением педалей.

Число тональностей на семипедальной арфе Гохбруккера возросло до 13 (8 мажорных и 5 минорных): *Еб, В, Р, С, С, О, А, Е* и *с, & (I, а, е*. Эти тональности, особенно четыре первых, были и остаются самыми употребительными, так как при бемольном положении педалей арфа звучит намного лучше, чем при диэзном.

Диапазон инструмента увеличился до шести с половиной октав. Крайние верхняя и нижняя ноты не имели крючков, и их подстраивали ключом до нужной высоты. То же самое приходилось делать в тональностях с большим количеством ключевых знаков или применять энгармонически равные звуки.

\* Дулова В.Г. Искусство игры на арфе.— М., 1975.— С. 35.

\*\* По другим источникам — в 1710 году. А. Лавиньяк и Л. Лоренси. Энциклопедия.

Например, чтобы сыграть гамму Ля-бемоль мажор, следовало все струны Ре понизить на полутон или, пропуская струну Ре, дважды играть на струне До, чтобы сначала извлечь ноту До, а потом До-диез вместо Ре-бемоля.

Несмотря на ряд недостатков (ограниченный круг тоналностей, неровность плоскости струн, затрудненность пассажной техники, лязг стержней в резонаторе), арфа Гохбруккера обратила на себя внимание музыкантов и крупнейших композиторов. За 100 лет для этой маленькой на наш взгляд арфы было написано больше музыки (и по качеству лучшей), чем за последующие 150 лет. Такого количества концертов, сонат и ансамблей, какое дал конец XVIII века, не дал весь XIX век. Подобное внимание к инструменту объяснимо лишь его высокими акустическими качествами: арфа Гохбруккера была почти целиком сделана из дерева и обладала удивительно красивым тембром.

После изобретения педальной арфы в Западной Европе начался мощный подъем арфового искусства. Особенно интенсивно он проходил во Франции, где во второй половине XVIII века усилиями выдающихся исполнителей многих стран создается интернациональная по сути *парижская школа* игры на арфе. Жившие в Париже семьи немцев Майеров и Гохбруккеров, итальянцев Петрини и великий чешский арфист Я.К. Крумпхольц совершенствуют новый инструмент, создают для него первые школы и репертуар. К концу века появляются и выдающиеся французские арфисты: семьи Кузино и Надерманов, Марэн, Кардон, Вернье и др. Все они пишут для арфы, и стремление арфистов-композиторов к выявлению возможностей арфы и показу личного мастерства приводит к усложнению и обогащению фактуры в их опусах, к ее подлинной виртуозности.

Полувековой процесс освоения педальной арфы плеядой замечательных европейских арфистов привел к тому, что прежнее отношение к ней, как к инструменту главным образом аккомпанирующему, изменилось: в последней трети

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII'веке

XVIII века в арфе стали видеть инструмент *сольный и виртуозный*.

Расцвет арфового искусства Европы по времени (80 — 90-е годы XVIII в.) совпадает с расцветом классицизма в музыке, и на смену четырехчастной сонате и танцевальной сюите в арфовом репертуаре пришли трехчастная *соната и концерт*. Влияние классицизма и стремление (после изобретения педалей) заменить арфой клавир сказались на фактуре арфовых сочинений. В ней стали преобладать вместо свойственных инструменту арпеджио и аккордов — гаммообразная и мелкая техника, а диатоника сменилась богатством модуляций.

Профессиональные композиторы Западной Европы создавали арфовый репертуар эпохи классицизма в подражание и в соревнование с клавирным для высокоталантливых арфистов-виртуозов. В золотой фонд арфовой литературы вошли Соната Ре мажор Ф. Бенды, Концерт До мажор и Партиты с арфой И.Г. Альбрехтсбергера, Трио До мажор с арфой И. Гайдна.

### **Немецкая школа игры на арфе XVIII века**

Прошло два-три десятилетия после создания арфы с педалями, прежде чем она зарекомендовала себя и стала известной в раздробленной Германии и других странах Европы, куда немцу иной раз было легче попасть, чем в соседнее ландграфство. Поэтому арфа с педалями появилась раньше в России, Франции и Англии, а не на родине. Но первыми пропагандистами ее были немецкие а{x})исты: семьи Гохбруккеров и Майеров, виртуозы Геопферт и Хиннер.

Биографические сведения о создателе педальной арфы Гохбруккере скудны и разноречивы. В источниках указываются разные инициалы и годы рождения; племянника изобретателя, тоже Иоганна Христиана, отождествляют с ним самим или называют его сыном. Симону Гохбруккеру (сыну) приписывают изобретение педалей, а изобретателя считают автором музыки, написанной племянником.

Иоганн Христиан Гохбруккер родился в Аугсбурге (Бавария) в 1670 году; работал инструментальным мастером в городах южной Германии. В 1710 (или около 1720) году в Донауверте им была создана первая педальная арфа.

Некоторое время он жил в России, о чем говорит объявление в "Санктпетербургских ведомостях" от 1 ноября 1745 года: "Прибывший сюда Яган-Христов Гохбрикер, весьма искусно играющий на арфе, предлагает свои услуги всем желающим слушать его музыку или обучаться на этом инструменте". Историки связывают его имя с началом публичного исполнения музыки в нашей стране. Н.Ф. Финдейзен пишет: "Живя в доме гр. Строганова, может быть даже поступив к нему на службу, Гохбрикер таким образом открыл ряд музыкантов, выступавших публично, хотя и не объявлял заправского концерта".

Важно также, что изобретатель сам играл "весьма искусно" и занимался в России (и, очевидно, не только там) преподавательской деятельностью. Так русские арфисты получили из первых рук и лучший инструмент того времени, и лучшего педагога на нем. Затем точные сведения о нем обрываются. Последние годы жизни он провел у племянника в Париже, где и умер в 1763 году.

О сыне изобретателя Симоне сведений еще меньше. Он жил в Брюсселе, где считался создателем педального механизма, и благодаря ему в Бельгии уже в 50—60-х годах XVIII века педальная арфа была довольно широко распространена.

Племянник изобретателя, Иоганн Христиан Гохбруккер-младший, знаменитый арфист и композитор для арфы, родился в Тагмерсхаймере (Бавария) в 1733 году. Уже в молодости был известен как виртуоз на арфе. До 1760 года служил в придворной капелле коадьютора Л. Рогана в Страсбурге.

Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России.— М., 1929.— Т. 2.— Вып. V.— С. 149.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

В 1760—1762 годах он совершает большое гастрольное турне по странам Европы, принесшее ему известность и признание; в частности играет с блестящим успехом в Духовных концертах Парижа.

Осенью 1762 года **Гохбруккер** приехал в Россию и поместил объявление в "Санктпетербургскш ведомостях" от 10 сентября о своих концертах в **трактире** Гейса на Малой Морской.

Зимой 1779 года он был в Лондоне и 23 февраля выступил на сцене **Королевского** театра со своей педальной арфой в антракте оперы **Гретри** "Земира и Азор" по выражению газеты того времени "как гений инструментальной музыки". До Кrumphольца Гохбруккер считался лучшим арфистом своего века и незадолго до **революции** стал (после Хиннера) придворным арфистом королевы **Антуанетты**. Он занимался также педагогией, и среди его учеников — блистательный арфист Франции виконт де Марэн. В 1792 году Гохбруккер эмигрирует в Англию, и дальнейшие сведения о нем противоречивы. Около 1800 года он **вернулся** во Францию, где вскоре умер.

Для арфы им написано довольно много произведений, из которых изданы в Париже 6 ранних сонат (1762 г.), две тетради сонат, три дуэта и сборник избранных ариетт. Соната N 6 Соль мажор, созданная еще в Страсбурге и посвященная Л. Рогану, несет на себе черты классицизма. Ее I часть — *Moderato* — моторно-виртуозная, однотемная. II часть — прекрасное по музыке *Andante*, напоминает манеру письма Ф.Э. Баха. III часть — *Anime* — танцевальная, стремительная по темпу, дает **представление** об исключительном мастерстве автора.

Как правило, **произведения** для педальной арфы середины XVII — XVIII века предназначались арфе или клавесину, арфе или гитаре, где композиторы, не считаясь с ее особенностями, применяли гаммообразные пассажи. Соната Гохбруккера — одно из первых сочинений только для педальной арфы. Ее фактура насыщена **виртуозными** моментами, не подходящими никакому другому **инструменту**, и профессионально более совершенна, чем опусы Ф.Э. Баха, Ф. Бенды и арфистов Майера и Петрини. Автор использует вместо октав децимы, которые были вполне исполнимы на небольших арфах того

времени, но в клавирной литературе не встречаются. В ней впервые появляются как художественно-выразительное средство арпеджированные секстоли, ставшие впоследствии одним из характернейших признаков арфовой музыки.

Семья Майеров. Жизнь и деятельность арфистов из этой семьи связаны с пропагандой арфы Гохбруккера, созданием репертуара и методических пособий для нее, с развитием профессиональных и национальных школ Германии, Франции и Англии.

Основатель династии Филипп Якоб Майер родился в Страсбурге в 1737 году; в юности готовился к пострижению, но его влекло к музыке, и он стал органистом. Найдя случайно старую арфу, Майер в 20 лет стал самостоятельно учиться с таким упорством, что вскоре достиг мастерства, мало свойственного той эпохе. Благодаря Гохбруккеру, работавшему в Страсбурге до 1760 года, Майер смог очевидно освоить и педальный инструмент.

Его успехи виртуоза заставили юношу бросить богословие. Он отправился в Париж, где с педальной арфой были еще мало знакомы. По утверждению Фетиса, первые педальные арфы были сделаны парижскими мастерами по указаниям Майера. У них были только три педали: Фа, До и Соль, то есть они были примитивней первой арфы Гохбруккера.

В Париже Майер концертирует и преподает. С 1762 года он постоянно играет в Духовных концертах; в 1763 году публикует там "Очерк о правильной манере играть на арфе" — первую школу игры на педальном инструменте. Позже были изданы несколько сонат для арфы и шесть дивертисментов для арфы и скрипки (1767).

Спустя некоторое время Майер уехал на два-три года на родину и там женился. Вернувшись в Париж, он встретил сильных соперников и в 1780 году отправился в Лондон, где добился признания. С 1784 года он обосновался с семьей в Англии. Здесь он меньше концертирует, больше пишет и преподает. Майер умер 82-х лет в 1819 году, оставив двух сыновей, арфистов-педагогов.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

Для арфы им изданы Школа, Сонаты ор. 1, 2 и 3; две Большие сонаты для арфы со скрипкой; шесть фуг для арфы соло. Отдавая дань традициям английской народной арфовой культуры, Майер создал в Лондоне "Шесть канцонетт с аккомпанементом маленькой арфы" — старинного инструмента бардов кларзах.

Филипп Майер — сын, родился в Страсбурге около 1781 года. Игре на арфе учился у отца, а затем у жившей в Лондоне А.М.Крумхольц. Он занимался главным образом педагогической и композиторской деятельностью, но не в таких масштабах, как отец. Издательством Клементи опубликованы его "Арии с вариациями для арфы". Майер умер в Лондоне в 1841 году.

Фридрих Карл Майер — второй сын Филиппа Якоба — тоже был педагогом по арфе в Лондоне. Там им опубликованы для арфы Три сонаты, Два дивертисмента, Интродукция и соло, Фантазия.

Жан Бернард Майер — родственник Филиппа Якоба, крупный педагог по арфе, родился в Германии в середине XVIII века и приехал в Париж, когда Ф.Я. Майера там уже не было. В 1783 году Жан Бернард опубликовал в Париже Школу игры на арфе и в последующие годы — Дивертисмент для арфы и флейты, Два дуэта для двух арф, Дивертисмент для арфы соло, Второй дивертисмент и Сонаты для арфы соло.

Позднее он переехал в Лондон, где играл в оркестре Итальянской оперы, и продолжал писать. В Англии изданы его Вариации, Фантазии и попури. В 1820 году Ж.Б. Майер там умер.

О времени и месте рождения Георга Адама Геопферта сведений нет. В историю он вошел как Жеффре — так звучала фамилия этого арфиста во французском произношении.

В биографиях выше названных музыкантов наблюдается некая закономерность: родившись в Германии, они там же

О Геопферте см. в разделе "Арфовое искусство Франции XVIII в."

учились игре на арфе и на педальном инструменте Гохбруккера играли уже в зрелом возрасте. Новый инструмент они пропагандировали за пределами родины: Гохбруккеры — в России, Франции и Англии, Майеры — во Франции и Англии, Геопферт — во Франции. В Париже они начинали с карьеры виртуозов и издавали там свои немецкие школы игры на арфе, а в Англии в основном преподавали. Каждый из них был композитором и писал в жанрах, свойственных эпохе. Представитель раннего классицизма Майер-старший создавал сонаты, фуги и дивертисменты; его сыновья — опусы, близкие виртуозному стилю Клементи, предварявшему ранний романтизм. Это были наряду с сонатами и попури арии с вариациями и фантазии.

Творчество Майеров не оставило заметного следа, тогда как произведения для крючковой арфы профессиональных композиторов Германии и Австрии XVIII века представляют непреходящую художественную ценность.

Сыновья И.С. Баха познакомились с арфой еще в доме отца и хорошо знали ее особенности. Раннее сочинение Иоганна Христиана Баха — Шесть концертов ор.1, изданные в Лондоне в 1763 году, предназначались клавиру или арфе. Фактура их не имеет специфически арфовых признаков. Очевидно, композитор писал для арфы под воздействием итальянской или английской традиции, так как с 19 лет жил в Италии, а с 27 — в Лондоне.

Другой сын И.С. Баха — Карл Филипп Эммануил — оставил ряд пьес для арфы. Его программная двухчастная соната "Битва при Бергене" — это музыка изобразительного характера. Соната Соль мажор датирована 1762 годом и относится к берлинскому периоду жизни автора. Этот трехчастный цикл написан в "выразительном стиле", родоначальником которого был сам Филипп Эммануил и который по сути соответствовал течению "Sturm und Drang" в немецкой литературе. Его I часть — напористая, жизнеутверждающая и изящная музыка в темпе *Allegro*. Главная тема, легко и энергично взлетающая по ступеням мажорного трезвучия, сменяется связующими построениями, приводящими к побочной

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

партии. Ее характер не контрастен главной теме: это тоже подвижная и радостная музыка. В секвентных ходах заключительной партии слышны интонации "галантного стиля" (такты 25-31).

Разработка начинается таким же размашистым ходом главной партии, но в нисходящем движении — находка большого мастера. В разработке элементы главной и побочной еще более сближены проведением их в одной тональности (ми минор). Развитию подвергаются и второй элемент главной и заключительная партия. Реприза наступает внезапно — создается впечатление, что разработка прервана; так же неожидан в репризе переход к побочной партии, которую автор вводит после укороченного двухчетвертного такта без снижающих напряжение построений. Этим достигается единство мысли во всей части.

II часть — *Adagio un poco* — образец светлой философской лирики. Богато орнаментированная тема неторопливо разворачивается на остинантном басу, как бесконечная мелодия, полная внутреннего движения и достоинства. Красотой и выразительностью ми-минорный эпизод части не уступает музыке *Adagio* из Сонаты Бетховена ре минор и превосходит его интонации. Реприза наступает почти незаметно — так органично вводит ее автор.

III часть — *Allegro* — традиционный танцевальный финал, представляющий в виртуозном плане наибольшую сложность в цикле. Можно утверждать, что Соната создавалась в расчете на игру Петрини.

Из двух современных обработок Сонаты — М. Гранжани и Л. Лоуренс — предпочтение отдается редакции Лоуренс, работа которой может служить эталоном редакторского мастерства. Тональность Сонаты в обработке М. Гранжани — Фа мажор. Кроме сонат Ф.Э. Бахом написаны два менуэта для двух флейт и арфы. Особняком стоит Соната di Signor Bach для скрипки и арфы. Трудно сказать, кому из Бахов принадлежит музыка, так как существует только итальянская копия Сонаты.

Особая роль в создании классической формы сонатного *allegro* принадлежит композиторам Мангеймской школы. Они не обошли своим вниманием арфу как сольный инструмент,

хотя не ввели ее в состав своего оркестра. Венский клавесинист, придворный композитор и педагог Георг Христоф Вагензайль (1715— 1777) оставил творческое наследие, которое представляет несомненный интерес и для современного слушателя. По авторской ремарке на партитуре Концерт Соль мажор (1750) входит в цикл "концертов для клавесина, которые можно играть и на арфе".

Это трехчастное произведение относится к эпохе классицизма. Оно пронизано жизнерадостным настроением и близко по духу австрийской народной музыке. По красоте, изяществу и виртуозности Концерт занял должное место в репертуаре современных концертирующих арфистов.

Другой представитель Мангеймской школы — фэготист и композитор Эрнст Эйхнер (1740 — 1777 ). Немецкие историки музыки считают его Концерт для арфы, созданный в 1769 году, первым по времени чисто арфовым концертом. Эйхнер был концертмейстером придворного оркестра в Потсдаме, когда там работал Петрини. Поэтому можно полагать, что первый арфовый концерт с виртуозной сольной партией и широко использованными выразительными возможностями инструмента предназначался этому последнему.

Концерт имеет классическую трехчастную форму — *Allegro, Andante, Tempo di Menuetto*. Его тональность — До мажор — указывает, что он был написан для крючкового инструмента.

Большая часть сочинений Иоганна Георга Альбрехтсбергера (1736 — 1809) около 150 лет находилась в архиве князя Эстерхази. Только теперь мы начинаем открывать для себя композитора, которого Гайдн называл наряду с Моцартом великим человеком , автора прекрасного по музыке Концерта для арфы и двух великолепных Партит с арфой.

Альбрехтсбергер появился в столице Австрии в 1766 году; туда же в 1769 году приехал крупнейший арфист Европы Я.К. Крумпхольц. В 1773 году Альбрехтсбергер

\* Письмо И. Гайдна к Эйблеру от 27 марта 1789 года.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

пишет Концерт для арфы, и в том же году Крумпхольц уезжает в Эсгерхаз, где через 150 лет находят рукописи Концерта и Партит.

Судя по виртуозной фактуре произведений, они были адресованы Крумпхольцу.

Концерт № 1 Альбрехтсбергера для арфы, двух скрипок, альты *obligato*, баса и двух валторн воссоздан по рукописи венгерским арфистом Оливером Наги; им же написаны каденции к I и II частям. Произведение являет собой переходную форму от концерта эпохи барокко к его классическому типу. От концертов барокко в составе оркестра остался *baou-continuo*, чью роль в *tutti* исполняет арфа; две валторны приближают его к партитурам Гайдна. Как в классических циклах соотносятся тональности главной и побочной партий (тоника и доминанта), а чередование туттийных и сольных эпизодов напоминает строение генделевских *concerti-grossi*.

Радостная, с упругим ритмом, близкая гайдновскому тематизму главная партия I части сменяется нежной побочной. В разработке обе темы проходят в различных тональностях и повторяются в репризе без изменений. Больших нагнетаний звучности, драматических взлетов в этой музыке нет — она очень уравновешена.

Темы II части — *Adagio* — не контрастны друг другу, пластичны и дают настроение покоя и доброжелательности. В форме III части, имеющей народно-танцевальный характер, есть признаки сонатности: две темы, элементы разработки и явная реприза, где обе темы проходят в основной тональности. Повторение оркестрового вступления в коде придает аркообразную законченность части.

Ныне известны две Партиты Альбрехтсберга с ведущими, виртуозными партиями арфы, созданные в 1772 году: До мажор для арфы, флейты и баса и Фа мажор для арфы с малым оркестром из четырех скрипок, трех альтов, трех басов и двух валторн.

Парти́та До мажор состоит из четырех частей: *Moderato*, *Menuetto*, *Adagio*, *Prestissimo*. По строению она близка ранним сонатам Гайдна, а сходство с сюитами ограничивается вклю-

чением в цикл менуэта. Но музыка двух первых и особенно IV части настолько танцевальна, что название Партиты оправдано. Роль баса в нем минимальная: он только дублирует партию левой руки арфиста. Совместное звучание флейты и арфы изысканно красиво в тембровом отношении, и впоследствии сочетание этих двух инструментов с добавлением альта стало излюбленным у французских авторов.

Йозеф Гайдн — старший из мастеров венской классической школы, создатель образцовых типов сонат, симфоний и камерных ансамблей — имел непосредственное отношение к арфе. Его отец-карьерист играл на арфе, а мать его пела ему в младенчестве хорватские песни под аккомпанемент арфы. "Никакая музыка не волновала меня во всю жизнь столь сильно, — писал впоследствии композитор, — как эта невинная музыка, исполненная благоговения". Брат композитора — Михаэль — играл на арфе. Играл ли сам Гайдн — точно утверждать нельзя, но с инструментом он был знаком не только визуально.

С 1773 по 1776 год в капелле Эстерхази служил Крумпхольц и приблизительно в эти же годы учился у Гайдна композиции крупный чешский арфист Немечек. Тогда же Гайдном написаны три Трио для одного и того же состава — арфы, флейты и баритона\*\*, — и значит, для одних и тех же исполнителей. Трио были изданы в 1790 году, но остались мало известными. В 1969 году одно из них (До мажор) было переиздано в Нью-Йорке под редакцией Р. Прэтта. Она пишет, что музыка Гайдна "демонстрирует с полной очевидностью то самое совершенное, что создал классический стиль в арфовой литературе и исполнительстве"\*\*\*.

Это очевидно, так как партии арфы были предназначены лучшим арфистам века и, по-видимому, ими отредактированы.

\* Ноль Л. История развития камерной музыки и ее значение для музыканта.— СПб., 1882.— С. 47.

\*\* Баритон — смычковый инструмент типа гамбы, на котором играл князь Эстерхази.

\*\*\* Дулова В.Г. Искусство игры на арфе.— М., 1975.— С. 56.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

К венской школе относится и композитор Фридрих Вильгельм Руст (1739 — 1796 ). Среди его сочинений — Трио для скрипки, виолончели и арфы и Соната для скрипки и арфы Ля мажор. Они написаны в классической трехчастной форме; музыка их, не притязая на особую глубину, светла и жизнерадостна. Технически не сложная фактура органично ложится в пальцы и хорошо звучит.

Связующим звеном между мангеймской и венской школами стало творчество Иоганна Шенка (1753 — 1836). Его педагогом был Г.Х. Вагензайль, а тайным учеником по гармонии — Бетховен. В 1784 году Шенк посвятил четыре концерта для крючковой арфы совсем еще юной арфистке Й. Мюльнер. Примечательно, что композиторы двух классических школ писали для арфы произведения крупной формы, видя в ней инструмент сольный и виртуозный. Так же относился к ней Вольфганг Амадей Моцарт.

Если обращение к арфе Гайдна было обусловлено детской памятью и общением с выдающимися арфистами, то есть в какой-то степени закономерно, то создание Концерта для флейты и арфы с оркестром Моцартом в известной мере случайно: он был написан по заказу парижского любителя-флейтиста герцога де Гюин для него и его дочери, хорошо игравшей на арфе.

Если правда, что Моцарт к уже созданной музыке, рассчитанной на возможности флейты, приписал арфовую партию, то при всей своей гениальности он не мог сделать ее удобной для играющего. Не следует также скрывать, что композитор плохо знал инструмент, и надо быть подлинно крупным арфистом, чтобы виртуозно донести замечательную музыку до слушателя.

Концерт для флейты и арфы До мажор (К 299) написан в Париже в 1776 году и относится к типу двойного концерта. Его I часть — сонатное *allegro* с развернутым оркестровым вступлением, где звучат основные темы, которые затем еще раз проходят у солирующих инструментов (двойная экспозиция). В Концерте поражает мелодическое богатство, блеск изложения в обеих партиях, неистощимое разнообразие в развитии музыкального материала. При проведении у солирующих голосов

каждая тема расцветивается по-разному; особенно богат в этом отношении раздел заключительной партии. Эпизод в разработке трепетно-тревожными интонациями напоминает сонату-фантазию ре минор и симфонию соль минор. В репризе тематический материал проходит полностью во всем блеске и с начальной энергией.

Небольшая по объему лирическая II часть — *Andante*, Фа мажор — это соната без разработки, где четырежды проведенная главная тема все окрашивает своим созерцательным настроением. Обаяние этого моцартовского ноктюрна — в очень тонких штриховых градациях наряду с резкими сдвигами нюансов при певучем легато.

III часть — *Allegro* — имеет подзаголовок Рондо, определяющий ее моторно-танцевальный характер и форму рондо-сонаты. Как и первые части, финал имеет оркестровое вступление, где изложены тема рондо, главная и побочная партии. У солирующих инструментов они проходят поочередно, как при соревновании. Первый эпизод звучит в Фа мажоре у флейты; его широкая по диапазону и с большими длительностями музыка контрастна моторному складу других тем. За разработкой элементов главной партии следует драматический эпизод у арфы — в до миноре дается измененная до неузнаваемости тема рондо. Реприза начинается со связующей, за ней следуют побочная и целый фейерверк заключительных партий. В коде у арфы последний раз появляется тема рондо, и заканчивается Концерт аккордами всего оркестра.

В каждой части Моцарт оставил место для каденций, которые обычно сочиняли исполнители. Какими они были при жизни автора, мы не знаем. Существуют каденции более позднего происхождения; из них самые известные принадлежат К.1\Рейнеке. Писали их также Ф. Петрини, М. Гранжани, Дж. Томас, М. Флотхейс и Р. Хан. Все они в большей или меньшей степени стилистически не совпадают с музыкой Моцарта.

Для арфы им написаны Вариации на тему песни "Прекрасная Франсуаза", рукопись которых обнаружена В.Г. Дуловой в одной из венских библиотек. Нередко исполняются с арфой *Adagio* и рондо (K 617) великого композитора, в оригинале

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

созданные для стеклянной гармоники Франклина, флейты, гобоя, альты и виолончели.

Ученик Гайдна — Игнац Иосиф Плейель (1757 — 1831) — популярный и плодовитый композитор, в наследии которого есть сонаты и вариации для арфы и для фортепиано или арфы. В Брауншвейге им был издан сборник переработанных и отредактированных пьес типа хрестоматии — "Архив для арфы". На своей фабрике близ Парижа он совместно с Ф. Дизи занимался производством арф и помогал последнему в создании "перпендикулярной арфы". Сочинения его играют до сих пор; их музыка — приятная, благозвучная — не претендует на глубину. В 1946 году в Милане М.В. Гросси переиздал "Методу для арфы" Плейеля.

В 1790 году написан подлинно классический цикл Людвиг ван Бетховена "Шесть вариаций на швейцарскую народную тему" для арфы или фортепиано. За строго двухголосной темой в том же темпе *Andante con moto* идет I вариация. Триольное изложение фигураций в ней — один из излюбленных приемов композиторов-классиков. Довольно сложные для арфы прихотливые хроматические ходы придают изысканность лапидарной теме. II вариация интересна элементами полифонии в соединении с характером марша, возникающим благодаря остинатному ритму в левой руке. В более медленном темпе идет III вариация, минорная. В начальный темп возвращает нас IV вариация, но при более взволнованном характере музыки: моторном, напористом, строго ритмичном, с крепким форте и октавами легато. V вариация полифонична, с обогащенной двухголосной структурой. Непрерывное легато в обеих руках при внешней скромности музыки делает ее камнем Преткновения для музыкантов с плохим вкусом. Короткий яркий финал, с резкой сменой крупной и мелкой техники, без снижения звучности, идет на одном дыхании и неожиданно кончается общим успокоением. Хотя технически этот цикл не очень сложен, его музыка требует владения высокой культурой звука, тонкой нюансировки и безупречного вкуса.

Кроме этой пьесы Бетховеном написаны Романс для тенора с арфой и в 1801 году балет "Прометей" с партией арфы

— один из первых образцов ее применения в большом симфоническом оркестре. Обращение к арфе вызвано сюжетом из жизни древних греков: она и на этот раз призвана имитировать звучание лиры.

Судя по числу арфовых произведений XVIII века, по их масштабам и чисто технической сложности, в Австрии и Германии было немало высококвалифицированных арфистов, игравших на крючковом и педальном инструментах. Первыми исполнителями на педальной арфе были сам Гохбруккер и его родственники; но все они уехали из Германии. Из тех арфистов, кто всю жизнь или большую часть ее отдал немецкой арфовой культуре, известны лишь несколько фамилий. Исполнительское творчество этих музыкантов связано с игрой на крючковой арфе.

Имени Петрини-деда установить не удалось, как и дат его жизни. Выходец из Италии, он долгое время был придворным арфистом Фридриха II. В 60 — 70-е годы XVIII века были созданы сочинения для арфы придворных композиторов короля: Соната Ре мажор Ф. Бенды, Соната и пьесы для арфы Ф.Э. Баха, Концерт Э. Эйхнера и др. Все названные произведения требуют высокого мастерства, большого красивого звука и артистизма; поэтому можно сказать, что в лице Петрини, исполнителя этих шедевров, мы видим одного из первых крупных арфистов-виртуозов.

В конце XVIII века в Мекленбург-Шверине шла интенсивная музыкальная жизнь. С 1778 года придворным арфистом там был некий Зааль. Особенно много арфовых сочинений — Сонаты Рёсслера-Розетти, Концерт И.Г. Гертеля и др. — было создано, когда в Шверине появилась великая княжна Елена Павловна. Очевидно, произведения этих придворных композиторов, как и Трио с арфой ее педагога Ж.Б. Кардона, были написаны для нее.

На родине педальную арфу Гохбруккера знали хуже, чем в других странах Европы. По свидетельству английского музыкального историка Ч. Берни, в 1772 году в Вене ее еще не было. Он называет некоего г-на Мута — высокочтимого венского музыканта, игравшего на крючковой арфе, как считалось, очень хорошо; но после двойной валлийской и педальных арф, слышанных в Париже и Брюсселе, игра на

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

крючковом инструменте не произвела на Бёрни приятного впечатления .

Ранний период исполнительской деятельности выдающейся венской арфистки Йозефы Мюльнер-Голнгофер (1769 — 1843) тоже связан с крючковой арфой. Даже играя на ней, Мюльнер выделялась своим мастерством и красотой звука. Когда ей было 15 лет, И. Шенк создал для нее четыре концерта, рассчитанные на возможности старого инструмента. Она много концертировала на родине, в Италии, Германии, преподавала, играла со своими ученицами в ансамблях.

Для Мюльнер Бетховен написал партию арфы в балете "Прометей", и она вошла в историю музыки как "бетховенская арфистка". Она была также придворной музыкантшей и начала играть на педальном инструменте после того, как получила его в подарок от своей высокопоставленной ученицы — эрцгерцогини.

Крючковые арфы остались в быту простого народа. Ими пользовались также певцы из "бедных школяров", которые получали в стенах иезуитских школ обязательное музыкальное образование. Оно было достаточно серьезным, и их исполнительство стояло на довольно высоком профессиональном уровне. Школяры наполнили все города Австрии и Германии своей игрой под открытым небом. В их репертуаре была духовная музыка и светские концерты в итальянском духе. Состав инструментальных ансамблей был различным, и во многих роль баса-сопрано играла крючковая арфа.

Производство их в Германии было повсеместным', тогда как изготовление педальных арф сосредоточилось в южных землях; не исключено, что делавшие их Земмлер, Феттер и Хаузен выпускали инструменты оригинальных конструкций.

Немецкие методики. О высоком профессионализме арфистов Германии конца XVIII века можно судить по опубликованным тогда педагогическим сочинениям. По ним же видно, с каким

\* Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. 1772 г.— Л., 1967.— С. 113.

трудом пробивала себе дорогу на родине педальная арфа. Школа для нее Ф.Я. Майера появилась в Париже в 1763 году. Следующей по времени была изданная в Берлине в 1772 году школа К.Г. Верниха "Опыт правильного обучения", предназначенная крючковому инструменту. Тогда же появляется школа Венцеля для крючковой и педальной арфы. Только в 1792 году в Берлине вышла работа Ф.В. Хербста "Об арфе", где автор излагает историю педальной арфы и описывает ее внутреннее строение.

В ранних немецких пособиях по обучению на крючковом инструменте отражен многовековой опыт исполнительской практики народных музыкантов и миннезингеров и сформированы основные принципы постановки и звукоизвлечения, которые без особых изменений перешли в методы для педальной арфы и стали технологической основой парижской школы, а через нее — и всех современных школ.

Связь двух ступеней развития арфовой культуры через общность технологических принципов четко прослеживается в большом труде выдающегося немецкого педагога и исполнителя Иоганна Генриха Бакофена (1768 — 1839) — "Наставление в игре на арфе с присовокуплением заметок об устройстве арфы". Это капитальное сочинение, адресованное не стирько ученикам, сколько учителям и композиторам, было опубликовано в Лейпциге в 1801 году и впоследствии неоднократно переиздавалось.

Бакофен считал, что искусство игры на арфе в Германии пошло на убыль, ибо даже в начале XIX века там на 20 крючковых инструментов приходился один педальный. Немецкий репертуар создавался в расчете на крючковую арфу, в то время как во Франции ее знали только по названию, и французские авторы писали сразу для педальной арфы, в которой видели первый инструмент за ее чарующий звук. По мнению Бакофена педальная арфа стала совершенным инструментом лишь после нововведений Крумпхольца, которого он называет гениальным музыкантом и создателем арфового искусства.

Бакофен первым потребовал, чтобы композиторы не смешивали арфу с фортепиано и писали для нее оригинальную музыку. Он говорил о принципиальной разнице в постановках

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

рук арфиста и пианиста, о том, что мизинцы в игре на арфе не употребляются, в то время, когда м-м Жанлис выпустила свою пятипальцевую методу, и ее ученик К.Бекер продемонстрировал эту систему всей Европе.

Постановка первого пальца по методу Бакофена — прямая, высокая; важнейшим принципом аппликатуры он считал предварительную постановку в запас только одного пальца. К недостаткам Школы можно отнести отсутствие постепенности в накоплении трудности: обучение начинается с игры октав и двойных нот. Зато автор сразу обращает внимание на культуру звука, на разницу в исполнении *staccato* и *tenuto*, и высоко оценивает легатную игру французских арфистов. Объяснения трудности и различной аппликатуры начальных упражнений адресованы прежде всего педагогу: начинающему ребенку они непонятны.

Многие правила, данные Бакофеном, входят в современную исполнительскую практику: ставить неиграющие пальцы для устойчивости на струны; играть левой рукой те же упражнения, что и правой; в верхнем регистре близко к правой руке играть только большим пальцем левой; исполнять трель не только как французы первым и вторым, но и менять второй и третий пальцы. Он описывает четыре приема игры, присущих только арфе: 1 — ногтевое *près de la table*, иначе *Zithertone* или гитарные звуки. 2 — звуки гармонические; дается аппликатура одинарных флажолетов первыми пальцами и очень точно описано обязательное запаздывание мякоти первого пальца при извлечении флажолета; 3 — шелест арфы, прообраз современного *bisbiglando* — нечто вроде тремоло вытянутыми пальцами с одинаковым положением кистей и рук на повторяющихся нотах (по принципу трели двумя руками, но на любых интервалах); 4 — одинарное и двойное *glissando* на *p* и без применения педаль. Бакофен *первым* назвал *glissando* художественным приемом, хотя как технический момент оно применялось и раньше.

В Школе упомянуты также *étouffe* (*staccato*) вверх и вниз вторыми пальцами при глушении третьим и первым пальцами, и энгармонические репетиции, впервые примененные в Прелюдии Кrumpholtza с аппликатурой 2 — 1—4 — 3.

Интересен и обилен музыкальный материал Школы; большинство упражнений и все пьесы можно применять в современной педагогической практике. Ряд теоретических положений Бакофена совпадает с постановкой и аппликатурным принципом Поссе - Слепушкина, которые вновь написали о предварительной постановке пальцев на струны почти через сто лет. Его работа ценна и как исторический документ, подводящий итог эпохе в развитии арфовой культуры, связанной с крючковым инструментом.

Для своего времени Школа Бакофена была значительным явлением, лучшей работой в этой области. Одна из крупнейших арфисток начала XIX века, ученица Бакофена Д. Шайдлер, была воспитана на принципах этой школы и прославилась ее. Бакофен писал также музыку для арфы, аранжировал, публиковал легкие пьесы для любителей. Его историческую заслугу Цингель видит в налаживании связи с парижской арфовой культурой через переложения для крючковой арфы пьес, предназначенных педальному инструменту.

Исполнительское творчество его лучшей ученицы Доретты Шайдлер-Шпор можно отнести к достижениям XVIII века, так как она играла только на арфе Гохбруккера. Ее жизнь (1787 — 1834) описана в мемуарах ее мужа, знаменитого скрипача Людвига Шпора (1784 — 1859). Вместе с детьми в карете собственной конструкции они объездили с концертами Чехию (1808 — 1812), Италию (1817), Францию (1818). В 1820 году с исключительным успехом они выступили в Лондоне.

Доретта играла не только в высшей степени виртуозно; наибольшее впечатление на слушателей производили красота звука и художественность ее исполнения. Для нее Шпором написаны Трио с арфой, две Концертанты для арфы с оркестром, пять скрипичных сонат и две сольные пьесы для арфы.

Сам Шпор в ранней юности тоже учился игре на арфе в Брауншвейге у Хазенбальга, чем и объясняется его ве-

\* Цингель Г.И. Новое учение об арфе.— Т. IV.— С. 4).

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

/тколепное знание инструмента. Он настраивал арфу (всегда 1 лм) на полтона ниже общепринятого строя, и потому партии с крпикки записывал на полтона ниже.

Фантазия Шпора для арфы до минор ор.35 написана в Гвободной форме с элементами сонатности. Это ярко романтическое произведение, с чередованием образов трагических и просветленно-лирических, резкой сменой темпов, динамики, с напряженными кульминациями. Главная эмоциональная нагрузка приходится на дважды звучащую тему вступления. Аккорды с большой растяжкой, охват всего диапазона — такого драматического накала музыки арфа до Шпора не знала. В Фантазии в самом виртуозном виде применены все виды арфовой фактуры: флажолеты и этуффе даны в таком темпе, что превращаются в серьезную техническую трудность, а длительность и постепенность нагнетания звучности в трелях — это прием, взятый из арсеналов скрипки. Соната Ми-бемоль мажор для арфы и скрипки ор.113 Шпора — пример такой каперной музыки, где партнеры равны. Партия арфы настолько ответственна по эмоциональной нагрузке и сложна по чисто виртуозным компонентам, что по силам лишь выдающемуся музыканту. Очевидно, поэтому Сонаты и Концертанты Шпора так редко звучат, несмотря на красоту и темпераментность музыки.

### **Арфовое искусство Чехии XVIII века**

Особая роль чешских музыкантов в развитии европейской музыки широко известна. Чехия (Богемия) дала миру выдающихся композиторов и солистов-исполнителей. Арфа была и остается народным инструментом чехов и словаков, и лучшие музыканты страны не обошли ее своим вниманием. Выдержали проверку временем замечательные произведения для арфы чешских композиторов-классиков; бесценный вклад внесли в европейское арфовое искусство чешские арфисты XVIII века Я.К. Крумпхольц, Я.Л. Дусик и др.

Христоф Виллибальд Глюк — чех по происхождению — в 1762 году использовал крючковую арфу в своей лучшей

опере "Орфей и Эвридика". Ее партия написана на одной строчке, чтобы освободить левую руку для поворачивания крючков. Арфа имитирует звучание кифары в руках легендарного певца в момент музыкальной кульминации оперы, когда Орфей своим пением очаровывает обитателей царства теней.

Чешский композитор Франтишек Бенда (1709 — 1786) служил с 1732 года в придворной капелле Фридриха II в Потсдаме. Рукопись его Сонаты для арфы или чембало обнаружена в 1928 году в Отделе манускриптов Берлинской библиотеки В.Г. Дуловой; ею же расшифрован имевшийся в тексте цифрованный бас.

Эта трехчастная соната служит образцом музыки раннего классицизма и, судя по тональности Ре мажор, предназначалась крючковому инструменту. I часть — *Allegro molto* — жизнерадостная и моторная. Бравурная главная партия сменяется изящно-жеманной связующей и затем минорной побочной, контрастирующей с ними: в ней слышны интонации чешского фольклора, тогда как в других темах заметно влияние итальянской и немецкой музыки.

В разработке преобладают элементы главной и связующей партий; реприза начинается со связующей, затем следует побочная, и пассажи заключительной партии завершают часть. Побочная партия, вносящая своим народным колоритом разнообразие и очарование в музыку, в экспозиции и репризе завершается чем-то вроде каденции или речитатива, которые перекликаются с речитативами II части, придавая циклу внутреннюю цельность.

Музыка II части — *Andante* — полна спокойствия и благородства. Элемент драматизма в нее вносят два речитатива, из которых более развернутый первый заменяет собой разработку.

III часть — *Allegretto* — имеет форму рондо и танцевальный, несколько тяжеловесный характер. Рефрен проходит в разных тональностях, в том числе в параллельном миноре. Музыка Сонаты не потеряла своей высокой ценности до наших дней.

По свидетельству современников, музыке придворного композитора герцога Мекленбург-Шверинского, чеха Франтишка Антонина Рёсслера-Росетти (1746 — 1792) были свойственны приятные, ласкающие слух, то нежные, то шуточные интонации. Таков характер и его Сонаты Ми-бемоль мажор, одной из

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

Шести сонат для арфы или клавесина с аккомпанементом Форинки *ad libitum*, опубликованных им около 1785 года. Единственный экземпляр издания был обнаружен Н. Сабалетой в британском музее, в Лондоне. Он же вернул эти сонаты в концертный репертуар и отредактировал их. В циклах Шеллера и Бенды почти одинаковы небольшие каденции в первых частях обеих сонат; подобны и построения главных партий. Финал Сонаты Рёсслера сходен с финалом Большой сонаты для арфы Я.Л. Дусика.

Четыре сонаты для арфы талантливого чешского композитора Яна Франтишека Мичи (1746 — 1816) были написаны в 1781 году, но остались в рукописи, как и все его многочисленные сочинения.

Профессиональные чешские композиторы эпохи классицизма видели в арфе инструмент сольный и виртуозный и создавали для нее произведения крупной формы, соответствующие уровню мастерства тех замечательных арфистов, на игру которых они ориентировались и которых было немало среди музыкантов Богемии.

Великим арфистом XVIII века был Ян Крштитель (Жан Батист) Крумпхольц. Он поднял арфу на более высокую ступень развития, много писал для нее, концертировал в разных странах Европы и лично способствовал многим усовершенствованиям арфовой механики. Такие крупные арфисты, как Бакофен, Надерман, Полле начинают историю арфы с имени Крумпхольца и считают, что до него арфа была пасынком среди других инструментов.

В его биографии немало белых пятен, а сведения из разных документов нередко противоречат друг другу. Крумпхольц родился в мае 1742 года в местечке Злонице близ Праги. В одном из источников сообщается, что он унаследовал свою любовь к арфе от матери. Его первым учителем был музыкант-любитель, который за три месяца научил играть

\* По другим сведениям — в 1745 году.

мальчика на арфе менуэты и аллеманды так же хорошо, как и он сам. Отец — полковой капельмейстер французской армии — за годы походной жизни обучил его нотной грамоте, игре на скрипке и альте, но Ян не переставал сам заниматься на арфе.

В 14 лет он один тайно уехал в Париж, где раз двенадцать встречался с Гохбруккером и играл ему его сонаты. Прославленный виртуоз снисходительно слушал юного арфиста и посоветовал ему играть с большей силой и скоростью. В Лилле Крумпхольц пытался учиться композиции у некоего Родольфа, по специальности врача. Затем в течение пяти лет он был валторнистом в полковых оркестрах и бродячих комедийных труппах.

Вернувшись в Прагу, он в 25 лет был вынужден стать приказчиком в лавке, которую открыл его отец. Услышав случайно ночную серенаду, исполненную на арфе и кларнете, Крумпхольц вернулся к любимому инструменту. Выписав из Парижа педальную арфу, он стал усиленно заниматься, играл исключительно клавирный репертуар и привык ко всевозможным модуляциям.

В 1772 году он едет в Вену, где в течение нескольких месяцев пользуется советами Вагензайля, импровизируя в его присутствии на арфе. По-видимому, в это время были написаны шесть первых сонат Крумпхольца. Вагензайль сказал арфисту, что он никогда не станет ни теоретиком, ни композитором, несмотря на его оригинальный талант, и рекомендовал ему ограничиться арфой.

Крумпхольц написал Концерт №1 ор.4 (оркестровка Пюшеля) для своего дебюта в Вене, прошедшего с блестящим успехом. Через несколько дней он играл перед князем Эстерхази, и Гайдн передал арфисту его приглашение на службу в придворную капеллу\*\*. С 1773 по 1776 год у Эстерхази Крумпхольц пишет Концерт №2 ор.6 (отчасти с оркестровкой Пюшеля) и Концерт №3 ор.6, партитуру которого он исправлял сам

\* По-видимому, это был Гохбруккер-младший.

\*\* По сведениям от Фетиса, Крумпхольц был принят в капеллу Эстерхази в 1766 году, а жил в Иене — с 1769 года.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

по советам Гайдна, находившего цепь модуляций в сольной партии очень смелыми для арфы. В 1776 году Крумпхольц берет двухгодичный отпуск для гастролей по городам Европы. Во время поездок им созданы четыре сонаты ор.3 с аккомпанементом скрипки, двух валторн и баса.

14 февраля 1777 года он прибыл в Париж, имея несколько рекомендательных писем. После выступлений в салонах у него появились ученики и ученицы из высокопоставленных кругов. Времени для собственных занятий, творчества и учебы оставалось мало. Крумпхольца упрекали в том, что он играет только свою музыку, и упрекали его музыку за трудность и меланхоличность. Чтобы добиться признания у парижской публики, он пишет Концерт №5 и исполняет его в Духовном концерте на Рождество 1778 года. Париж был покорен. Оркестровал это сочинение Ригель-старший, который впоследствии был соавтором всех крупных созданий арфиста.

Во время гастролей в Меце Крумпхольц познакомился с девицей Мейер, которая стала его ученицей. Когда ей исполнилось 16 лет, Крумпхольц женился на ней, несмотря на большую разницу в возрасте. Вместе с женой он концертировал в Париже и Лондоне; в это время им написаны дуэты для двух арф.

С 1787 года Крумпхольц живет в Париже; он мало играет сам, но много пишет и преподает. Особенно много он занимается со своей юной женой, из которой вырастил подлинного виртуоза и музыканта, так что впоследствии ее называли "самой славной арфисткой мира". Кроме того в содружестве с арфовыми мастерами он продолжает усовершенствовать арфу.

Крумпхольц предложил и отчасти сам осуществил ряд технических идей. Он подсказал мастерам Кузино мысль о замене крючков вилок, чтобы после нажатия педали струна не меняла угла наклона к деке и не выходила из игровой

\* Всеобщая музыкальная газета за 1802 г., Лейпциг.

мальчика на арфе менуэты и аллеманды так же хорошо, как и он сам. Отец — полковой капельмейстер французской армии — за годы походной жизни обучил его нотной грамоте, игре на скрипке и альте, но Ян не переставал сам заниматься на арфе.

В 14 лет он один тайно уехал в Париж, где раз двенадцать встречался с Гохбруккером и играл ему его сонаты. Прославленный виртуоз снисходительно слушал юного арфиста и посоветовал ему играть с большей силой и скоростью. В Лилле Крумпхольц пытался учиться композиции у некоего Родольфа, по специальности врача. Затем в течение пяти лет он был валторнистом в полковых оркестрах и бродячих комедийных труппах.

Вернувшись в Прагу, он в 25 лет был вынужден стать приказчиком в лавке, которую открыл его отец. Услышав случайно ночную серенаду, исполненную на арфе и кларнете, Крумпхольц вернулся к любимому инструменту. Выписав из Парижа педальную арфу, он стал усиленно заниматься, играл исключительно клавирный репертуар и привык ко всевозможным модуляциям.

В 1772 году он едет в Вену, где в течение нескольких месяцев пользуется советами Вагензайля, импровизируя в его присутствии на арфе. По-видимому, в это время были написаны шесть первых сонат Крумпхольца. Вагензайль сказал арфисту, что он никогда не станет ни теоретиком, ни композитором, несмотря на его оригинальный талант, и рекомендовал ему ограничиться арфой.

Крумпхольц написал Концерт №1 ор.4 (оркестровка Пюшеля) для своего дебюта в Вене, прошедшего с блестящим успехом. Через несколько дней он играл перед князем Эстерхази, и Гайдн передал арфисту его приглашение на службу в придворную капеллу\*\*. С 1773 по 1776 год у Эстерхази Крумпхольц пишет Концерт №2 ор.6 (отчасти с оркестровкой Пюшеля) и Концерт №3 ор.6, партитуру которого он исправлял сам

\* По-видимому, это был Гохбруккер-младший.

\*\* По сведениям от Фегиса, Крумпхольц был принят в капеллу Эстерхази в 1766 году, а жил в Вене — с 1769 года.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

по советам Гайдна, находившего цепь модуляций в сольной партии очень смелыми для арфы. В 1776 году Кrumпхольц берет двухгодичный отпуск для гастролей по городам Европы. Во время поездок им созданы четыре сонаты ор.3 с аккомпанементом скрипки, двух валторн и баса.

14 февраля 1777 года он прибыл в Париж, имея несколько рекомендательных писем. После выступлений в салонах у него появились ученики и ученицы из высокопоставленных кругов. Времени для собственных занятий, творчества и учебы оставалось мало. Кrumпхольца упрекали в том, что он играет только свою музыку, и упрекали его музыку за трудность и меланхоличность. Чтобы добиться признания у парижской публики, он пишет Концерт №5 и исполняет его в Духовном концерте на Рождество 1778 года. Париж был покорен. Оркестровал это сочинение Ригель-старший, который впоследствии был соавтором всех крупных созданий арфиста.

Во время гастролей в Меце Кrumпхольц познакомился с девицей Мейер, которая стала его ученицей. Когда ей исполнилось 16 лет, Кrumпхольц женился на ней, несмотря на большую разницу в возрасте. Вместе с женой он концертировал в Париже и Лондоне; в это время им написаны дуэты для двух арф.

С 1787 года Кrumпхольц живет в Париже; он мало играет сам, но много пишет и преподает. Особенно много он занимается со своей юной женой, из которой вырастил подлинного виртуоза и музыканта, так что впоследствии ее называли "самой славной арфисткой мира". Кроме того в содружестве с арфовыми мастерами он продолжает усовершенствовать арфу.

Кrumпхольц предложил и отчасти сам осуществил ряд технических идей. Он подсказал мастерам Кузино мысль о замене крючков вилками, чтобы после нажатия педали струна не меняла угла наклона к деке и не выходила из игровой

\* Всеобщая музыкальная газета за 1X02 г., Лейпциг.

плоскости; с Жоржем Кузино он создал арфу с восьмой педалью, позволявшей изменять звучность от громкой до тихой и получившей название "эхо". Ее устройство заключалось в том, что с помощью створок закрывались резонаторные отверстия, и звук становился тише.

По проекту Крумпхольца Кузино прибавил девятую педаль-сурдину или "лютневый регистр". При нажатии девятой педали снизу у деки к струнам прижималась тонкая деревянная пластина, обтянутая фильцем, глушившая в нужный момент вибрацию струн. Если продолжали играть с прижатым к струнам глушителем, то получали измененный тембр, напоминавший звук лютни. Эти усовершенствования Крумпхольц использовал в своих сочинениях.

По предложениям арфиста корпус инструмента стали делать закругленным (вместо ребристого), педали расположили веером по бокам основания, а систему тяжей перенесли из внутренней части резонатора внутрь колонны, которая с тех пор стала полый.

На этом реформатор не остановился: он хотел добиться полной хроматизации арфы. Кузино реализовал эту идею, создав арфу с 14-ю педалями, но механизм стал слишком громоздким. Крумпхольц поделился своей мыслью с Эраром, однако тот уехал в Лондон. Надсрман-отец не рискнул делать такой инструмент, а лишь воспринял идеи арфиста о замене крючков вилками и о педали-"эхо". Своих замыслов о создании арфы с двойным действием педалей Крумпхольц не обнаружил и не сумел их технически воплотить.

Дальнейшая судьба великого музыканта сложилась трагично: его жена бежала в Лондон с молодым человеком. Крумпхольц не смог этого перенести и 19 февраля 1790 года бросился в Сену.

Творческое наследие Крумпхольца обширно. Это шесть концертов для арфы, дуэты для двух арф, 52 сонаты, вариации, фантазии, прелюдии, несколько Патетических сонат, Симфония для арфы с виолончелью, контрабасом и двумя валторнами и много мелких пьес. Кроме того он перекладывал для арфы и играл на ней клавирные сочинения Гайдна, Гуммеля и других композиторов. Из произведений Крумпхольца в нашей стране изданы только две—три сонаты в публикациях

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

советского периода и Концерт №5 Си-бемоль мажор под редакцией М. Зуновой-Скальска.

Концерт представляет собой образец виртуозного инструментализма; он звучит радостно и ярко, фактура естественно укладывается в пальцы, пассажи не служат способом блеснуть, а органично и эффектно сливаются с музыкой. Эти достоинства ставят сочинение Кrumphольца на первое место в классическом наследии для арфы.

Концерт открывается большим оркестровым вступлением, в котором стретта проходят основные темы (состав оркестра — струнный квинтет, гобой, кларнет, фагот, валторна). В партии арфы они даются в виртуозном орнаментальном изложении, при стремительном темпе создающем впечатление блеска, праздничного кипения жизни. Главная тема напоминает многие классические темы и состоит из двух элементов: мужественного и танцевально-лукавого. Побочная тема по настроению близка второму элементу главной. В разработке темы, не меняясь, расцветаются виртуозной фактурой солирующей арфы.

Сольная партия сложна не только из-за скорости бесчисленных тридцатьвторых и шестьдесятчетвертых, но и потому, что автор весьма точно выписал нюансы, без соблюдения которых прелесть музыки теряется, и сочинение превращается в бесконечный этюд. Исполнение же нюансов возможно лишь при совершенном владении инструментом.

II часть — *Andante* — фактурные вариации на тему песни "O, *ma tendre musette*", без изменений повторяющаяся в оркестре. У арфы тема по-новому окрашивается в зависимости от вида изложения: ажурные группетто, романтически звучащие арпеджио в обеих руках, ломанные октавы в верхнем регистре с хрупкой, стеклянной звучностью. Вместе взятые, эти шесть вариаций являют собой энциклопедию арфовой виртуозной техники. В их построении более мужественные чередуются с лирическими; от контраста между вариациями к концу цикла внутреннее напряжение нарастает. На финальную вариацию — драматическую кульминацию части — приходится самый трудный вид фактуры — ломанные октавы во встречном движении.

Более проста по музыке III часть — танцевального склада Рондо, где рефрен и эпизоды утверждают общее радостное настроение. Большой разработочный эпизод построен как восходящая модулирующая секвенция. На крючковой арфе подобные модуляционные последовательности были невозможны, и в арфовой литературе ранее не встречались. Крумпхольц ввел их, чтобы продемонстрировать достоинства педального инструмента. Затем следует эпизод танцевального характера на 3/8, напоминающий менуэт. Контрастная динамика и чередование соло арфы и оркестра несколько скрашивают многочисленные повторы. В заключении еще раз проходит рефрен — и финальные ломаные октавы завершают Концерт.

Он часто игрался при жизни автора, а позднее служил эталоном исполнительского мастерства нескольких поколений арфистов; освоить его считалось вершиной виртуозности. В арфовые школы трудные места из Концерта включались в виде упражнений на определенный вид техники. В Школе Бакофена даны примеры из III части, в том числе схематически приведен эпизод с модуляциями. Примеры из сочинений мастера, две его Сонаты и Симфония с объяснениями, как их надо играть, помещены в Школе Б. Полле. Они, рассматриваются как образцы арфового искусства, а сама Школа является, по мысли автора, лишь способом подготовиться к исполнению этих шедевров.

В издании Концерта под редакцией М. Зуновой-Скальска (1962) как приложения помещены каденции ко всем частям, но сложнее и виртуознее музыки самого Крумпхольца трудно придумать.

Его Соната Си-бемоль мажор не велика по объему и технически не сложна. I часть (*Allegretto*) имеет гибкую мелодику лирического плана при довольно подвижном темпе. Во II части — Романсе (*Andante*) главенствует светлое, созерцательное настроение. При повторении изящная и искренняя тема расцветается орнаментальными пассажами. В моторной и радостной музыке III части (*Pondo, Allegretto*) есть два эпизода, не контрастные рефрену.

Творчеству Крумпхольца чужды драматические и тем более трагические образы; ему присущи жизнеутверждающий и лирический характер, блестящая полнозвучная или прозрачная

Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

фактура, всегда удобная и благодарная. По словам Цингеля, великий чех считал, что специальные произведения арфе не нужны, а можно и нужно играть клавирный репертуар, и сам легко это делал благодаря своей виртуозности. Кроме того в конце XVIII века арфовая и клавирная фактура еще не были сугубо специфичны, и композиторы использовали те способы выражения музыкальной мысли, которые соответствовали прежде всего эстетике эпохи, а не требованиям конструкции того или иного инструмента.

Как педагог Крумпхольц воспитал ряд выдающихся профессионалов: Ф. Надермана, А.М. Мейер, Б. Полле и др. Ученики его из парижской знати также восприняли от него высокую степень мастерства. Трудно сказать, каких методов придерживался он в своей педагогической практике, так как не успел написать школы.

После 1804 года в Париже были опубликованы "Принципы для арфы Ж.Б. Крумпхольца с упражнениями и прелюдиями возрастающей трудности, собранные и опубликованные И.М. Планом", — приверженцем великого арфиста. В этом издании весьма интересен подбор музыкального материала. Там есть "Folies d'Espagne" с одной вариацией, приблизительно в эти же годы использованная А.К.Дюмур для ее классического цикла, и Ария Моцарта (Air de Mozart, B-dur, Andante), на которую впоследствии Глинка написал свои Вариации.

Пример № 5. Ария из Мистерий Изиды ("Волшебная флейта" В.А. Моцарта)

*Andante*

ffi&ferr		íT^V			irtîhr
				ti;	Ж Т Г

\* Цингель Г.И. Новое учение об арфе.— Т. IV.— С. 36.

Самым удивительным следует признать появление на с. 32 Камаринской (*Allegretto, F-dur*) — без названия и без указания источника, из которого она стала известной автору публикации.

Теоретическая часть принципов скудна и мало аргументирована; небрежность в ее изложении граничит с некомпетентностью. Упражнения даны главным образом на арпеджио, а в сложных случаях, как правило, отсутствует аппликатура. Все это плохо ассоциируется с личностью замечательного музыканта, который первым стал читать публичные лекции об арфе. Поэтому возникает предположение, что это издание является спекуляцией на имени корифея арфы, хотя изложенные в исторической части факты могут в дальнейшем подтвердиться.

В истории арфы Я.К. Крумпхольц является подлинным реформатором арфового искусства и классиком арфовой музыки.

По словам историков, семья Дусиков немало потрудились для арфы. Дусик (Дюссек, Душек) Ян Ладислав (1760 — 1812) родился в Чеславе, в семье музыканта, и рано проявил способности к музыке. Его первыми учителями были родители; отец — органист и мать — арфистка Вероника Штеветова.

Предполагалось, что Ян Ладислав избрет духовную карьеру, однако он стал органистом, а впоследствии — известным пианистом и композитором. Композиции он учился у Ф.Э. Баха и с успехом гастролировал во многих странах Европы, в том числе в России (1786). В Лондоне он женился на дочери итальянского учителя пения Софии Жюстине Корри (1775— 1828), которая была певицей, арфисткой, пианисткой и композитором.

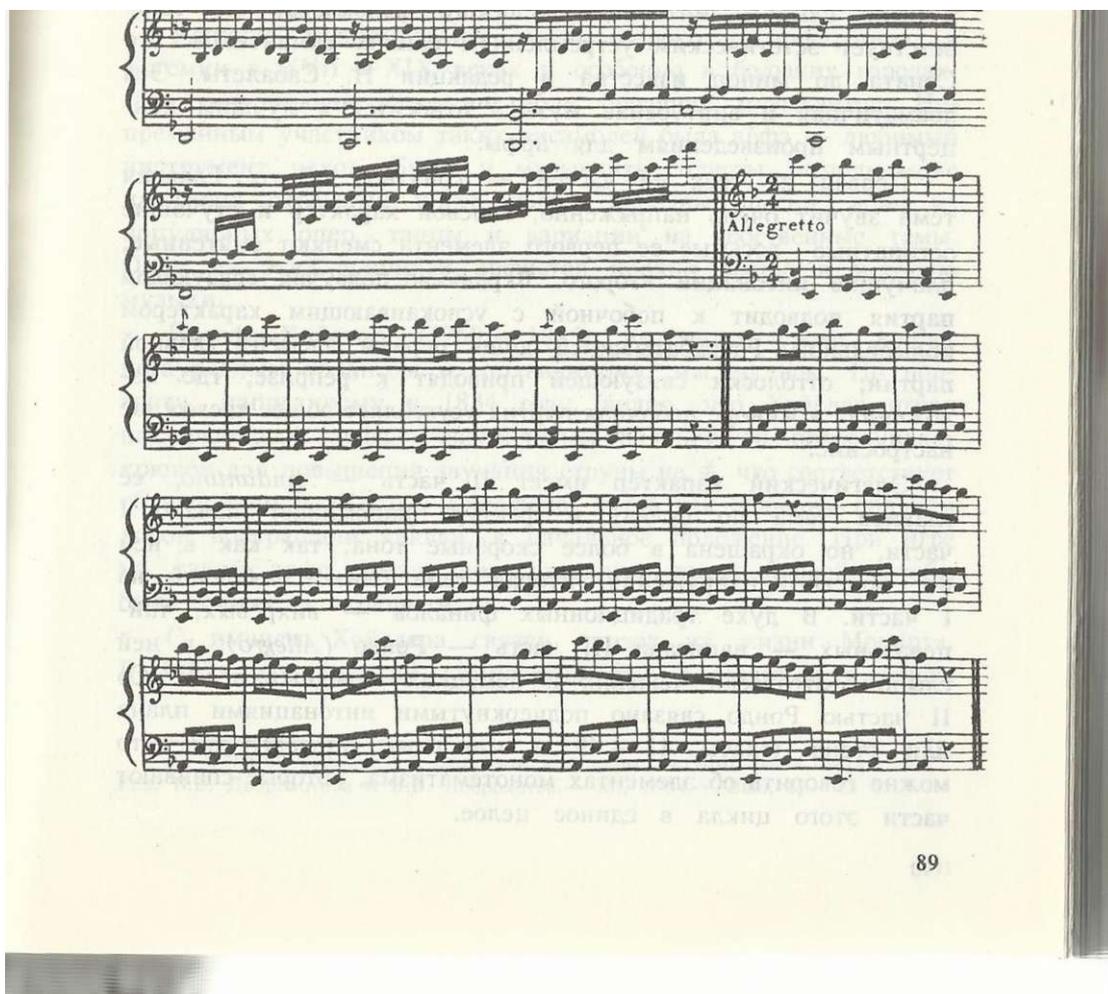
Сам Дусик превосходно играл на арфе. Писать для нее он стал после знакомства в Париже с Крумпхольцем. В

Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

Рис. 18.

План И.М. Принципы для арфы Ж.Б.Крумпхольца

с. 32. — Камаринская



1788 — 1789 годах им созданы для арфы две Сонаты и Дуэт для арфы с фортепиано, посвященный А.М. Крумпхольц-Мейер и исполненный вместе с ней. В Лондоне в 1790 — 1800 годах Дусик пишет Шесть сонатин, посвященных ей же, Концерт и три Концертных дуэта для арфы и фортепиано.

Среди сочинений жены Дусика С.Ж. Корри — три Сонаты ор.2, три Сонаты ор.3, Немецкий вальс, Рондо и миниатюры для арфы. Их дочь — Оливия Душекова (1801 — 1847) родилась в Лондоне и музыкальное образование получила в семье; была известна в Англии как пианистка, органистка, арфистка и композитор. Для арфы ею написаны несколько Баллад, Дуэт для арфы и фортепиано.

В творчестве Я.Л. Дусика заметно влияние венской классики и явно слышны интонации чешского фольклора, что соответствует эстетическим устремлениям ранних романтиков. Его Соната до минор известна в редакции Н. Сабалеты. Эта драматичная и виртуозная музыка относится к лучшим концертным произведениям для арфы.

Первая из трех ее частей — сонатное *allegro*. Главная тема звучит очень напряженно; волевой характер и стучащие остинатные восьмые ее первого элемента сменяют смятенные, плачущие интонации второго. Вкрадчиво-ползучая связующая партия подводит к побочной с успокаивающим характером колыбельной. Разрабатывается лишь первый элемент главной партии; отголоски связующей приводят к репризе, где изложенная в миноре побочная партия усугубляет общее тревожное настроение.

Элегический характер имеет II часть — *Andantino*; ее главная тема по складу и фактуре напоминает начало I части, но окрашена в более скорбные тона, так как в ней нет волевого напряжения. Вторая тема близка побочной из I части. В духе традиционных финалов — вихревых, танцевальных — написана III часть — Рондо (*Allegro*); в ней слышны отголоски чешских и немецких народных песен. Со II частью Рондо связано подчеркнутыми интонациями плача или стона (такты 41 — 49 и минорный эпизод), так что можно говорить об элементах монотематизма, которые спаивают части этого цикла в единое целое.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

Шесть двухчастных сонатин Дусика напоминают о стиле позднего рококо: их первые части имеют трехчастное строение и относительно медленный темп. Вторые части — это подвижные рондо. Мелодика сонатин близка и Моцарту, и чешским песням.

По мнению Б.В. Доброхотова, "произведения чешских мастеров Крумпхольца и Дусика не отличаются виртуозными трудностями, но благородство тематического материала и очень тонкая компактная разработка придают им большое очарование. Основная сложность этих произведений не в технической беглости, а в раскрытии музыкального содержания. Они ставят перед исполнителем такие же трудности, как внешне простые фортепианные сонаты Гайдна и Моцарта".

Уличное музицирование было широко распространено в Богемии в XVII — XIX веках и особенно в больших городах, где существовали даже ансамбли бродячих музыкантов. Непременным участником таких ансамблей была арфа — любимый инструмент чехов. Были и музыканты-солисты, исполнявшие на своих скромных инструментах народные песни, арии из популярных опер, танцы и вариации на собственные темы. Один из этих уличных арфистов прочно вошел в историю музыки.

Йозеф Хойслер (1768 — 1845) выделялся среди коллег незаурядным талантом и, по-видимому, мастерством. По портрету, написанному в 1834 году, видно, что Хойслер играл на крючковой арфе. Указательным пальцем он поворачивает крючок для повышения звучания струны на #, что соответствует объяснениям из Школы Бакофена, тогда как большим пальцем левой возвращали крючок в начальное положение. При игре на такой арфе левая рука ставилась выше правой, чтобы быть ближе к крючкам.

С именем Хойслера связан эпизод из жизни Моцарта. В 1787 году великий композитор был в Праге и в одном

\* Сонаты, вариации и фантазии для арфы. Вступительная статья. — Ред. В.Б. Доброхотова и Б.В. Доброхотов. — М., 1964. — Вып. I. — С. 4.



из кабацков услышал бродячего арфиста. Это был Хойслер, исполнявший свои вариации на темы из "Свадьбы Фигаро". Моцарту понравилась его игра; он тут же написал две темы в виде коротких менуэтов и подарил их арфисту. Они известны исследователям наследия Моцарта под названием "арфовых тем".

Рис. 19. Пражский уличный музыкант  
Й. Хойслер

Пример № 6

Моцарт В.А. Тема для арфы № 1. Менуэт ре минор

*Moderato*

Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

Пример № 7

Моцарт В.А. Тема для арфы № 2. Менуэт Фа мажор

*m*

*mm**m*

*m*

	<i>m</i> ^	"Г Р 7 V		Ф — 1 А — 1	
		Ы			Г 1 1

**Арфовое искусство Италии XVII — XVIII вв.**

Италия, самая музыкальная страна конца XVII и середины XVIII веков, не оставила нам имен крупных арфистов, равных по значению итальянским певцам, но искусство игры на арфе имело там добрые традиции и прочную материальную базу. По свидетельству современников, в Италии делались лучшие струны. Особенно славились своей выделкой миланские, а следующими по качеству считались римские. Вплоть до середины XIX века их экспортировали во все страны Европы, в том числе и в Россию.

Из мастеров, делавших инструменты, известны имена кремонца Антонио Страдивари и флорентийца Лоренца Каркасси. Инструментоведы насчитывают три сохранившихся арфы Страдивари — беспедальные, даже не крючковые, небольших размеров. Арфа из музея Неаполитанской консерватории имеет высоту в 90 см и 27 струн. Другой экземпляр находится в частной коллекции в Генуе. Они отличаются благородством и мягкостью звучания. Крючковая арфа Каркасси сделана в 1749 году и хранится в Музее музыкальных инструментов Лейпцигского университета.

Как виртуоз на арфе *doppia* славился глава неаполитанской школы, создатель классических образцов оперы *seria* Алессандро Скарлатти (1660—1725). Его арфовые сочинения до сих пор не опубликованы.

В XVIII веке композиторы Италии, в том числе выдающиеся, охотно обращаются к арфе, пишут для нее сонаты, вариации, мелкие пьесы, включают ее в ансамбли и аккомпанемент пению. Среди них — *Allegretto* Джованни Батисты Пешетти (1704—1766), Дивертисмент для чембало и арфы Марко Плачидо (1730—1797), Сонаты для арфы Джованни Паизиелло (1740—1816), Соната-дуэт для арфы и скрипки Луиджи Боккерини (1743—1805), Сонаты для арфы с аккомпанементом скрипки, романсы и ансамбли с арфой Алесслио Прати (1750—1788), Соната для арфы и скрипки *ad libitum* Джованни Батисты Виотти (1755—1824), Соната для арфы, ария из кантаты "Моисей в Египте" с сопровождением фортепиано или арфы и *Andante*, с вариациями для флейты и арфы Джоакино Россини (1792—1868). Известна также Тема с вариациями для арфы Муцио Клементи (1752-1832), включенная им позднее в одну из фортепианных сонат.

Авторы часто адресовали свои опусы арфе наравне с клавиром, поручали ей роль баса-continuo, а многие клавирные сочинения исполнялись без значительных изменений на арфе. По рекомендации парижского издательства (1770 г.) Сонаты ор.5 Л. Боккерини могли быть одинаково хорошо исполнены с арфой. Соната №3 СиЧэемоль мажор Луиджи Керубини (1760—1842) переложена для арфы Карамизелло. Эта практика существует поныне. Современные арфисты играют один из клавирных концертов Антонио Вивальди (1678—1741). Кроме того им написана "Пастораль" для струнных и баса-continuo, партия которого, по мнению Г.И. Цингеля, предназначалась арфе.

Об очень высоком уровне арфового исполнительства в Италии говорят имена итальянцев, работавших в других странах Европы. Ученый арфист XVII века *Иобернарди*, выпустивший трактат об арфе и занимавшийся арфотерапией, служил в Мадридской королевской часовне. В России более

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

30 лет преподавал Джузеппе Луини\*. В Германии с 1750 года был концертмейстером капеллы в Гольптейн-Плонше арфист Томазо Борони, а в капелле Фридриха II играл Петрини.

### **Арфовое искусство Испании XVII — XVIII вв.**

Народный музыкальный быт испанцев XVII века был полон песен, танцев и ночных серенад под аккомпанемент ансамблей бродячих музыкантов. Эта традиция отразилась даже в искусстве других стран, например, в начале оперы Россини "Севильский цирюльник". Альмавива поет свою первую серенаду под аккомпанемент нанятого им уличного оркестра, в состав которого обычно входила арфа. Глинка в "Арагонской хоте", стремясь воссоздать характерный для Испании уличный ансамбль, начинает собственно хоту с дуэта скрипки и арфы.

Подобные ансамбли были изданы в 1674 году в Сарагоссе, как приложение к трактату Гаспара Франсиско Бароломео Санца (1640—1710) "*Instruction de musica sobre*", рассчитанному на любителей. Он содержал в себе пособие для аккомпанемента на гитаре, арфе или органе, музыку из репертуара хугларов, арии и танцы в испанском, итальянском, французском и английском стиле.

Другая сторона музыкальной жизни Испании была связана с церковно-профессиональным исполнением. Литургия сопровождалась игрой на органе или арфе. Нередко обязанности органиста и арфиста нес один музыкант; как правило, это был выдающийся исполнитель, бывший одновременно и композитором. История сохранила лишь немногие имена арфистов, служивших в соборах Толедо и Валенсии и в Королевской часовне Мадрида. Это Хуан Идальго (1600—1685) — арфист, композитор, создатель первых испанских опер; позднее Иобернарди и Махдо — выдающиеся арфисты своего времени.

О Д. Луини см. в теме 5 — "Арфа в России до Глинки".

Они играли на двойной арфе с перекрещивающимися струнами, описанной в трактате Назарры "*Escuela música*" (1724). Производство инструментов и струн в стране в XVII — XVIII веках стояло, как и раньше, на должной высоте. Из арфовых мастеров XVII века известно имя Хуана Лопеса.

### **Арфовое искусство Франции XVIII века. Парижская школа**

Самый блестящий период арфового искусства приходится на вторую половину XVIII века во Франции. К середине 80-х годов Париж становится центром европейской арфовой культуры; в нем зарождается так называемая "парижская школа", явившаяся плодом развития искусства игры на ирландской арфе телин с момента ее появления на континенте, школа, влияние которой мы испытываем и по сей день.

Чем можно объяснить ее возникновение в стране, где арфа не была народным инструментом, как в Испании, Италии, Чехии или Южной Германии? Почему национальная школа игры на арфе во Франции не смогла развиваться на базе средневекового инструмента труверов в XIV — XV веках, или позднее на базе двойной испано-итальянской арфы в XVI веке, или на базе крючкового немецкого инструмента на рубеже XVI — XVIII веков?

Объяснений следует искать в общих законах становления национальных культур европейских стран с XIV по XIX век. У каждой из них была своя вершина в развитии в определенный исторический период. В XV — XVI веках самой могущественной державой Европы была Испания — и именно с этим временем совпадает расцвет ее арфового искусства. В XVII веке Италия и Пруссия начинают играть более важную роль — и их искусство выходит на первый план в музыкальной жизни Старого света. Эпоха Просвещения и поразительный по силе подъем во всех областях культуры Франции стали результатом ее экономического и политического расцвета в XVIII веке. Процессы, происходившие в этот период, наложили отпечаток и на арфовое искусство страны, как на один из компонентов ее всемирно значимой культуры.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

Интенсивное развитие этого вида искусства началось с появления во Франции педального инструмента системы Гохбруккера. Его впервые представил парижской публике 25 мая 1749 года в Духовном концерте немецкий арфист Георг Адам Геопферт (Жеффре). Он был человеком Пуплинье, богатого мецената, устроившего у себя во дворце в Пасси нечто вроде музыкальной академии. В этом доме арфа процветала.

Жеффре играл, преподавал и пропагандировал инструмент. В 1759 году в своей статье в *Journal de Paris* он заявил, что на педальной арфе можно беспрепятственно исполнять все клавирные сочинения. Его слова печально отозвались на арфовом репертуаре. Композиторы не стремились изучить подлинных возможностей инструмента, а писали или музыку вообще, или удобную для клавира, лишь приписывая слова: для фортепиано или арфы.

Среди учеников Жеффре была и Стефания Фелисита де Жанлис (1746 — 1830). Впервые девочкой услышав арфу, она была потрясена и умолила мать разрешить ей брать уроки у "царя Давида" (так она называла Жеффре). Жанлис занималась по семь часов в день и могла играть на арфе сочинения Рамо, Глюка, Габриэли и др. Эта одаренная женщина стояла в центре всех музыкальных и литературных событий и была знакома с самыми выдающимися людьми эпохи Просвещения. Жану Жаку Руссо она играла и пела под свой аккомпанемент на арфе арии из его оперы "Деревенский колдун" .

На русский язык переведена ее книга о воспитании, где Жанлис рекомендует свой способ обучения игре на фортепиано и арфе: не давать начинающим пьес, а год или полгода (для старших детей) заставлять играть только трели и всевозможные повороты. Когда ребенок обретал легкость в исполнении технических приемов, переходили к пьесам.

\* Жанлис С.Ф. Записки.— "Мостик Пиропы" за 1817 г.

Жанлис играла и преподавала по пятипальцевой системе и издала по ней Школу. Ее система не привилась, хотя вызвала в свое время большой интерес. Против нее решительно выступили Бакофен и Бокса; другие методисты (Дезарпо, Надерман) давали в своих Школах упражнения на пять пальцев, но за основу брали четырехпальцевую систему.

С середины XVIII века арфа прочно прижилась в домах парижской знати; в салонах м-м де Сталь и м-м Рекамье она была атрибутом обстановки. Принцесса Ламбаль постоянно играла для королевы Марии-Антуанетты и особенно много — в последние дни перед казнью, которые они провели в одной камере. Ламбаль была гильотинирована вместе с королевой, а ее арфу стали называть "арфой Марии-Антуанетты".

В салоне герцога де Гюин на арфе играла его дочь, знавшая наизусть около 200 пьес. Значит, уже в то время репертуар педальной арфы был достаточно широк. В отличие от виднейших композиторов Италии и Германии, писавших для арфы сонаты и концерты, парижские авторы издавали многочисленные сборники арий и танцев, вариации на темы любимых песен и миниатюры.

Сначала это были оригинальные пьесы и переложения из журнала "L'Echo". С 1760 года некий Симон стал публиковать сборники пьес для гитары или арфы. В 1762 году Игнас издал пьесы для арфы; они были и в Школе Ф.Я. Майера, вышедшей в 1763 году — переломном для арфовой методики и репертуара. С этого времени для арфы начинают издавать методические пособия, произведения крупной формы и ансамбли с ней.

В 1765 году выходят в свет Трио с арфой Шенкера, Сонаты для арфы и скрипки *ad libitum* Леви и Сборник разных арий с аккомпанементом арфы Сент-Обена. В 1767 году Майер опубликовал Шесть дивертисментов для арфы и



Рис. 20. Арфа Марии-Антуанетты производства Кузино

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

. крипки, а Бауэршмидт — обработки менуэтов для арфы и клавесина. С 1771 года начал издавать свои сочинения — Дивертисменты и Сонаты — Франц Петрини, а в 1773 году ШШШИ 12 сонат Жана Пьера Бора (шесть — с клавиром и шесть — со скрипкой). Таким образом с середины 60-х годов арфа выступила в центре европейской культуры не только как аккомпанирующий, но как ансамблевый и солирующий инструмент. Видно также, что крупная форма (соната, ансамбль) были завезены в Париж из Италии и Германии, где инструментальная музыка стояла на исключительной высоте; а французские композиторы в этих жанрах стали писать позднее.

В Париже существовала отличная материальная база: там функционировали несколько арфовых фабрик и много мастерских, изготовлявших арфы. Уже в 40-х годах в столице работал немецкий мастер Штехт, делавший, очевидно, крючковые инструменты. Педальные арфы в разное время делали мастера Луве, Сальмон, Хольцман, Лепен, Хурбус, Реноль, Тори, Кузино и Надерман. В Школе Дезаргю из мастеров XVIII века упомянуты Шелло и особенно Жорж Блеше — "за красоту и доброкачество своих инструментов". Струны были и свои, французские, но предпочтение отдавалось итальянским.

Издательское дело в Париже в XVIII веке было поставлено лучше, чем в других странах. Ряд частных издательств выпускал пьесы для арфы. Одним из первых стал печатать отдельные пьесы для арфы и целые сборники И.Г. Буркхофер. Он сам писал для нее и в 60-х годах участвовал в выпуске "*Journal de Harpe*", первого периодического издания, целиком посвященного этому инструменту. Почти исключительно арфовую литературу печатали фирмы Кузино, Губерти, позднее — Надермана, Эрара и Плейеля.

Очень много сделали для арфы мастера, педагоги, издатели и композиторы из семьи Кузино. Основатель династии Жорж Кузино (1734 — 1800) и его сын Жак Жорж (1760 — 1824) имели титул "поставщиков двора королевы Марии-Антуанетты" и делали арфы по ее заказам. Их арфы имели 35 — 41 струну и стоили 1500— 1600 луидоров. Одна из них хранится

в Национальном музее Венгрии; она обладает прекрасным звуком и великолепно декорирована; педали к ней приделаны после ее создания.

Кузино работали в содружестве с Крумпхольцем, осуществляя его замыслы. Они заменили крючок системой "сабо", а для получения другого тембра (лютневый регистр) и для "эхо" ставили восьмую и девятую педали на обычный тип арфы Гохбруккера. В 1782 году эти мастера сконструировали "арфу-о<sup>а</sup>п1\$е" (арфу - фортепиано), которая была ими представлена в Парижской академии и одобрена ею. В том же году Кузино пытались воплотить идею Крумпхольца о последовательном повышении звучания каждой струны на два полутона, сделав арфу с четырнадцатью педалями, расположенными в два ряда, так что на одну ноту приходилось две педали — бекарная и диэзная. Арфа эта не привилась, но мысль была верной.

Более тридцати лет просуществовало издательство Кузино; им были выпущены почти все прижизненные издания Гохбруккера-младшего, Майера, Крумпхольца, Кардона, Марэна, сочинения Франца и Анри Петрини, а из произведений менее известных композиторов — опусы Хиннера, Буркхофера, Николаи, Делапланка, Визтума, Гатея и Рагье. Кузино издали также ранние произведения Вернье и Дальвимара, арфовые сочинения Буальдьё, Школы Кардона и свои. Сам Ж.Ж. Кузино создал и выпустил несколько опусов сонат, Концерт, сборники ариетт с вариациями, попури и переложения для арфы сонат Плейеля и Николаи. Просветительская деятельность семьи Кузино совпала с годами становления "парижской школы" игры на арфе и стала большим вкладом в ее создание.

Поражает обилие имен немецких арфистов, хлынувших в город на Сене вслед за Геопфертом: Гохбрукеры и Майеры, Хиннер, Буркхофер интенсивно концертируют и преподают. Их чешские и итальянские коллеги Крумпхольц и Петрини много пишут и издают созданное.

\* Цигель Г.И. Новое учение об арфе.— Т. IV.— С. 35.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

От немцев парижане получили педальную арфу, учителей и постановку; от итальянцев — форму инструментального концерта и — через многочисленные обработки оперных арий — бельканто, которое способствовало развитию высокой культуры звука и навыков легатной игры; от чехов — интонационный строй чешского фольклора и жанр сонаты, выработанный Мангеймской школой.

Французские музыканты, среди которых еще не было ни выдающихся арфистов-виртуозов, ни арфистов-композиторов, воспринимали все лучшее из арфовой культуры других стран и активно участвовали в процессе переплавки многих национальных элементов в нечто единое. Они привнесли в это процесс высоко развитый интеллект эпохи Просвещения, блестящие традиции клавесинистов, чувство меры и изящный вкус. Результатом обоюдных многосторонних влияний стало то, что мы теперь называем парижской школой игры на арфе.

Представители этой школы, блистательные арфисты Марэн, Вернье, Гатей, Надерман, Бокса, Лабарр, Дезарпо, Полле, Демар и другие учились у немецких и чешских педагогов, по немецким школам, на немецком и итальянском репертуаре; они играли на педальных инструментах системы немецкого изобретателя Гохбруккера производства парижских мастеров. Таким образом парижскую школу, давшую миру плеяду крупнейших исполнителей, поднявших арфу на до сих пор не превзойденную высоту, можно с полным правом назвать школой интернациональной.

### **Педагогические принципы "парижской школы"**

С 1763 по 1833 год в Париже было издано 18 арфовых методик разных авторов. Все они, в том числе Школы Надермана и Бокса ор.60 и 61, написаны для арфы Гохбруккера. Это значит, что инструмент звучал в самых широких кругах. Сыграла свою роль и установка организованной по приказу

Конвента Парижской консерватории, согласно которой каждый ее педагог должен был вести занятия, "основываясь на разуме": он был обязан представить Совету консерватории Школу, по которой собирался преподавать, обосновав свой выбор (если она была чужой) или свой собственный метод обучения.

Первой из них был "Очерк о правильной манере играть на арфе со способом ее настройки" Ф.Я. Майера, вышедший в 1763 году. Эта Школа имела большой успех и была переиздана в 1772 и 1774 годах. В 1779 году была опубликована Школа Ф.В. Корбелина "*Methode de harpe*", а в 1783 — 1784 годах увидели свет Школы Б. Майера, Ж.Ж. Кузино и Ж.Б. Кардона. Впоследствии Кузино переиздал свой труд в несколько расширенном виде.

В 90-х годах выходят методические труды Ф. Петрини, Г. Гатяя, Б. Полле. XIX век открывается публикацией системы С.Жанлис, затем идут три издания Школы Дезарпо, Школы Бокса ор.60 и 61 и в 30-х годах — Метода ор.91 — 95 Надермана. Здесь будут рассмотрены те из них, которые сохранили свою ценность или интересны в историческом аспекте.

"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" ор.IV, была издана около 1784 года. Второе ее издание было выпущено после 1804 года Пьером Жозефом Кузино. Теоретические части обеих публикаций идентичны. Их основными положениями являются прямая посадка, высокий первый палец и предварительная постановка только одного пальца при смене позиций (в игре гамм). В первом издании даны описания восьми-, девяти- и четырнадцатипедальной арф. Последняя настраивалась уже в До-бемоль мажоре и имела два ряда педалей: верхний — большие педали — повышали звучание с бемоля на бекар, а нижний ряд —

\* Начальное название — "Национальный музыкальный институт", а с 1795 г. — "Консерватория музыки и декламации".

### Тема 3, Создание педальной арфы в XVIII'веке

малые педали — с бекара на диез. Во втором издании фигурируют лишь инструменты с педалью "эхо" и педалью-сурдиной (лютневый регистр).

Кузино рекомендует свою Школу в качестве самоучителя тем, у кого нет педагога, и как сборник маленьких пьес "самых хороших музыкантов". Эта мини-хрестоматия не потеряла своей ценности. В ней есть несколько Прелюдий и Менуэтов самого Кузино, Рондо Николаи, Менуэты и Рондо Крумпхольца и Кардона и Пастораль Кардона.

Объем второго издания увеличен за счет музыкального материала: в него включены 15 прелюдий, Рондо Кардона, Менуэты Кузино, Фишера, Крумпхольца, четыре пьесы на темы Моцарта, среди которых есть и та, которая впоследствии использована Глинкой.

#### Пример № 8

Моцарт В.А. Ария из Мистерий Изиды („Волшебная флейта")

*л Allegretto*

Ш £ E Ü | Ш Р Р Ш  
Шё Ч 1



i È É p W  
& m

В обоих изданиях много примеров на модуляции и объяснений, как пользоваться педалями, которые были еще внове.

"Школа для арфы на французском языке с переводом на немецкий" Жана Жозефа Бенуа Полле (1753 — 1818), интересная как исторический документ, начинается с „нотной грамоты и содержит сведения об уходе за инструментом, его устройстве и основной тональности. Автор предлагает

начинать обучение детей с 10—12 лет, стоя, без применения педалей. О правилах постановки в Школе нет ни слова; первые упражнения — на нисходящие арпеджио в правой руке. Даже давая упражнения на этуффе и двойные флажолеты, Полле не объясняет, как их надо извлекать.

В этой Школе, задуманной как пособие для исполнения произведений Крумпхольца, приведены две его Сонаты (Сибемоль мажор и Фа мажор), его Симфония №1 для арфы и 1 часть Концерта №4 с пояснениями, как их играл сам Крумпхольц и как учил играть это своих учеников.

Особое место среди французских методик занимают три издания Школы почти не известного теперь Ксавье Франсуа Дезаргю (1763 — 1832). Он родился в Амьене и одно время пел в церковном хоре, а во время Французской революции пел в хоре *Grand Opera* в Париже. Увлечшись арфой, Дезаргю достиг технического совершенства в игре, но исполнительской деятельностью заниматься не стал. Для арфы соло и в ансамблях им создано около 25 опусов, в том числе 24 этюда на тему Фолии. Основным делом его жизни была педагогика.

Бокса писал о нем: "В Париже много преподавателей с большим талантом, но среди других я не могу не упомянуть Ксавье Дезаргю, как одного из лучших учителей арфы в Париже из-за очень сильных учеников, воспитанных им ...и по блестящим принципам, которые он им дал". Фетис в статье о Дезаргю также говорит о его учениках, особо выделяя его сына, также Ксавье. В лице Дезаргю мы ценим выдающегося французского педагога и методиста, который во главу угла ставил преподавание, а написание Школы считал важнейшим делом жизни.

Каждая Школа является итогом многолетней исполнительской и педагогической деятельности ее автора и нередко суммирует опыт ряда поколений музыкантов. Первые французские методики Кузино и Кардона отразили достижения арфового искусства 70 — 80-х годов XVIII века. Последующие Школы

\* Бокса Н.Р.ИИ. Школа ор.АО,— С. 31.

### Тема 3, Создание педальной арфы в XVIII веке

Гатей, Полле и Плана были попытками зафиксировать творческие поиски Крумпхольца.

Годы на рубеже веков стали кульминацией в концертной деятельности Вернье, Марэна, Демара и других крупнейших виртуозов и композиторов, чья исполнительская практика расширила технические и выразительные возможности арфы. Их достижения аккумулированы в Школах Дезаргю, Бокса и Надермана. Но два последних стремятся обособиться от предшественников и современников и подчеркнуть то новое, что они внесли в арфовое искусство, тогда как Дезаргю не упоминает ни о каких новшествах в своих методах. Следовательно, его Школа — арфовая методика, сложившаяся за 60 — 70 лет развития во Франции.

Ее третье издание, по словам Фетиса "сильно улучшенное и значительно пополненное", вышло в 1820 году под названием "Всеобщий учебник по искусству игры на арфе". 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. В ее текст органично включены иллюстрации, примеры и упражнения.



Рис. 21. Дочь Дезаргю 9-ти лет

Труд Дезаргю выгодно отличается от работ Бокса и Надермана своим лаконизмом и целенаправленностью: в нем нет экскурсов в историю, он посвящен только технологии. Автор не пытается, как Бокса, привести своих воспитанников к вершинам искусства и научить их читать партитуры на арфе; не пытается, как Надерман, сделать

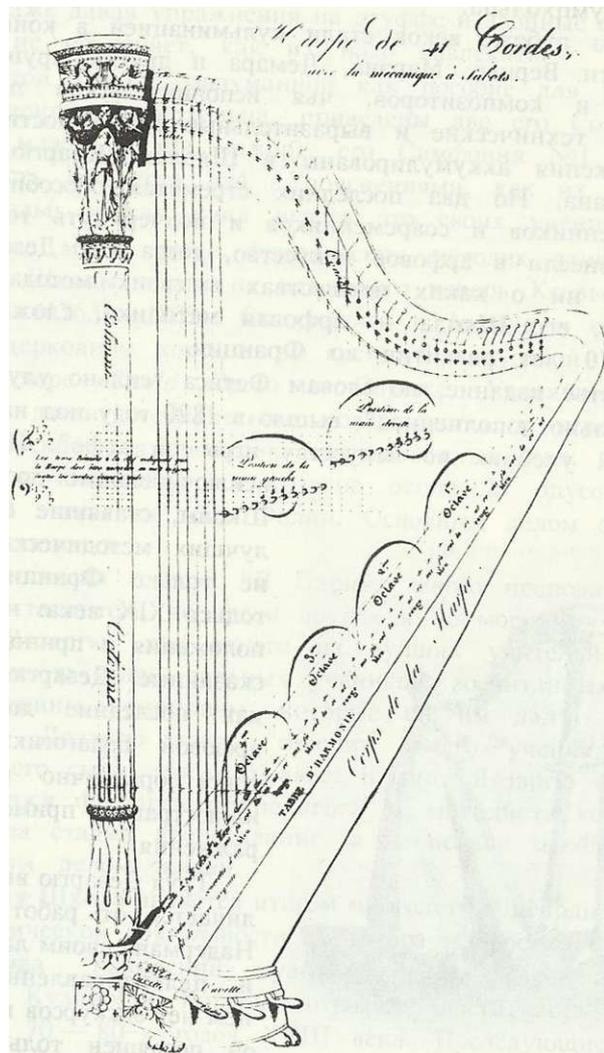


Рис. 22. Чертеж арфы системы Гохбруккера из Школы Кс. Дезарпо

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

импровизатора или композитора из каждого арфиста. Его целью было научить профессионализму.

В Школе впервые сформулированы четыре принципа методики обучения начинающих: максимальная постепенность в наращивании сложности учебного материала, неизменное введение в обучение знакомого детям песенного материала, необходимость изучения классики, наконец доступность учебного материала для ученика. Дезаргю адресовал свою работу среднеодаренным детям и даже рекомендовал ее в качестве самоучителя; это говорит о его демократичности и стремлении популяризировать инструмент.

Дезаргю первый точно указал возраст начинающего и поставил в прямую зависимость от него уровень профессионализма: "...самые юные всегда добивались лучших результатов и становились самыми сильными арфистами. Для прогресса инструмента следует желать, чтобы игре на арфе обучали как можно раньше маленьких детей. Можно даже рекомендовать им играть стоя; этот метод я применял ко многим моим ученикам, особенно к сыну и дочери, которые начали играть на арфе в 7 лет"\*.

Дезаргю отличает две ступени обучения ("таланты"). Первая ступень — "низший талант" — умение аккомпанировать себе, напевая, которого можно достичь даже при небольшом труде. Вторая ступень — "талант виртуоза" — является "плодом долгих занятий, начатых в самом нежном возрасте". Судя по тому, как ратовал Дезаргю за раннее начало обучения, он свою цель видел в подготовке **виртуозов-солистов**.

Несколько отличается от современной рекомендуемая им схема настройки: в ней сочетаются принципы аккордовой и кварто-квинтовой настроек, причем он предостерегает от слишком широкой настройки квинт.

В Школе указывается на необходимость смещения арфы при посадке несколько наискось, чтобы образовался острый угол с корпусом играющего, и на установку источника света слева от него. Расхождения в постановке касаются только большого пальца: его нужно, считает Дезаргю, ставить вертикально вверх и параллельно струне; он рекомендует изредка применять в игре мизинец, который, "не будучи необходимым, бывает иногда полезным"\*\*.

\* Дезаргю К.Ф. Школа, III изд.— С. 3.

\*\* Дезаргю К.Ф. Школа, урок 19. — Об использовании мизинца.

Данные в Школе правила звукоизвлечения подобны современным: от основания второго, третьего и четвертого пальцев в ладонь, а первый палец — в плоскости струн, зацепляя струну приблизительно третьей частью мякоти каждого пальца. И поныне актуальны его требования не ползать пальцами по струнам, не вертеть кистью вверх и вниз, не ставить слишком рано пальцы на струны, которые только что звучали, играть, не глядя на руки при обязательной постоянной аппликатуре интервалов и аккордов (правило читки с листа), снимать руку после каждой длинной ноты, при исполнении пунктирного ритма и др.

Стремясь с самого начала обучения развить левую руку в той же степени, что и правую, Дезаргю дает много разнообразных упражнений. При игре левой рукой он предлагает использовать свободные пальцы в качестве опоры, держа на басовых струнах выше правой, "...лучше проводить левую руку то вверх, то в середине, то снизу; опыт показал, что когда басовые струны берутся этими тремя способами, то получаются различные эффекты, которые могут увеличить характерность и выразительность пассажа".

Вряд ли все эти приемы были найдены самим Дезаргю, который отнюдь не был реформатором; его заслуга в том, что он зафиксировал все, что бытовало в исполнительской практике его времени. Так он дает хроматическую гамму с аппикатурой\*\*, описывает, не называя их, кистевое движение, приемы исполнения двойного *glissando* и *sdruciolando*, приводит правила извлечения одинарных, двойных и даже тройных флажолетов левой рукой, примеры на сочетания флажолетов с натуральными звуками и на флажолетные пассажи с чередованием рук, что считалось нововведением Э. Пэриш-Альварса.

Согласно своему основному принципу предварительной подготовки пальцев к игре (отличающемуся от принципа предварительной постановки метода Поссе - Слепушкина), Дезаргю указывает на необходимость подготовки и фиксации ставки в воздухе. Он описывает разнообразные способы игры этуффе, которые мы считаем достижениями арфовой школы XX века: тушение аккордов ладонью, концами пальцев с изменением и без изменения их положения, игру гаммообразных пассажей

• Дезаргю К.Ф. Школа... — С.52.

\*\* В других школах, вплоть до современных, этой гаммы нет.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

первым пальцем левой и вторыми пальцами левой и правой рук и тушение их первыми пальцами. Он приводит также приемы игры у деки (для правой) и у консоли (для левой руки), если требуется штрих стаккато. Он же первый делает попытку научить исполнению полифонии на арфе.

Музыкальный материал Школы состоит из упражнений, Сюиты маленьких прелюдий, 22-х прелюдий на модуляции и отрывков из опер Моцарта, Гретри, Керубини и др. Сюита представляет собой вариации на бас остинато с изложением всех видов техники в правой руке, а 22 прелюдии на модулирование являются своеобразными этюдами для ног. Разобрав тот или иной вид техники, автор дает на него цикл упражнений, классических в своем роде по аппликатуре и фактуре; некоторые из них по эмоциональности и изощренности пассажей можно назвать этюдами.

#### Пример № 9

Дезаргю Кс. Упражнения. Школа. III изд., с. 34 и 45

<i>g</i> , <i>k</i> <i>iv</i> и <i>^</i> <i>з</i>			
<b>I k i S l g p S s S</b>	<i>t f t f f l t r</i>	<i>r-m</i>	<i>- f - f</i>
	<i>-</i>	<i>-</i>	<b>W</b>

Еще при жизни Дезаргю был признан одним из лучших учителей своего времени; его педагогические принципы оказали большое влияние на современников (Бокса) и способствовали высокой исполнительской культуре французских арфистов. Последовательность в размещении материала, простое и ясное изложение правил, разумное чередование объяснений и примеров, полнота и ценность сведений III издания Школы К.Ф.Дезаргю позволяют назвать ее классической парижской методикой.

По-видимому, Школа Дезаргю стала известной М. Гранжани, и он не мог не оценить ее: приемы гашения и игры левой рукой в разных частях струн, изобретение которых мы ныне приписываем Гранжани, без сомнения взяты им

из работы талантливого французского педагога, которому он посвятил "Фантазию на тему Гайдна".

Лучшим учеником Дезаргю был его сын Ксавье, названный А. Хассельманом в статье по истории арфы в ряду крупнейших арфистов Европы. Дезаргю-сын играл в Парижской комической опере, затем был придворным арфистом короля Пруссии, а с 1832 по 1848 год преподавал в Брюссельской консерватории.

Появившиеся в столице Франции в 70-х годах XVIII века итальянские арфисты также внесли свою лепту в создание парижской школы. Среди них следует упомянуть Алессио Прати и особенно семью Петрини. Virtuоз-арфист и композитор Франц Петрини родился в Берлине в 1744 году; играл на арфе учился у отца — придворного музыканта Фридриха II. С 1770 года Франц жил в Париже, занимаясь, главным образом, педагогикой.

С 1771 года в печати появляются его первые сочинения — вариации для арфы; в 1774 году — Дивертисмент для арфы, флейты, скрипки и баса, и позднее — Сонаты с аккомпанементом скрипки *ac! ИЫИит*. В 1778 году им были написаны каденции к Концерту для флейты и арфы Моцарта — первые после создания этого опуса.

Школу для арфы Петрини выпустил в 1793 году, а в 1796 — "Новую систему гармонии" для начинающих композиторов. В 1810 году этот учебник в переработанном виде издан под названием "Предварительное учение по композиции", в котором больше сведений общетеоретических, чем об игре на арфе. Им опубликовано четыре концерта, восемь сонат, много вариаций и ансамблей с арфой. Его сочинения, хотя и лишены оригинальности, до сих пор представляют профессиональный интерес. Главной заслугой Петрини было внесение во французскую арфовую литературу произведений крупной формы — сонат, вариаций и концертов. Он умер в 1819 году.

Его сын — Анри Петрини — родился в 1775 году в Париже, учился играть на арфе у отца и рано умер. Он пользовался известностью как исполнитель и композитор, оставив после себя Этюды для левой руки в двенадцати ариях op.19, Сонаты op.Ю, Дуэты с арфой op.11, Сборник

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

арий с вариациями, Сборник ариетт и романсов с арфой и попури. С его кончиной династия Петрини, которых скорее можно назвать парижскими и европейскими, нежели итальянскими арфистами, прекратилась.

В 80 — 90-х годах прославилась плеяда замечательных французских виртуозов и композиторов, навсегда вписавших свои имена в историю арфы: это Кардон, Вернье, Марэн, Дальвимар, Надерман, Бокса и др. Жизнь и творчество каждого из них заслуживает отдельного рассмотрения.

Жан Эме Вернье — один из представителей этой славной когорты, чье творчество не потеряло значения до сих пор. Он родился в Париже 16 августа 1769 года и очень рано, чуть ли не с четырех лет, начал учиться игре на арфе. Скоро он прославился, как блестящий арфист; особенно поражали современников его ровные и быстрые трели и его умение делать в них нагнетания и спады звучности. С 1795 года Вернье — арфист оркестра Парижской комической оперы; с 1813 и до выхода на пенсию в 1838 году работает в Grand Opéra. Надерман рассказывает, что в молодости у Вернье не раз рвались струны во время игры, пока он не стал их осматривать и менять заранее. Бокса называет его "известным педагогом".

Писать он стал довольно поздно и в своих творческих интересах не выходил за пределы нашего инструмента; его композиции говорят о высоком мастерстве автора и несут на себе печать влияния его великих современников — Крумпхольца, Кардона и Марэна. Вернье написал ряд сонат для арфы соло и со скрипкой, фантазии, вариации, мелкие пьесы, а также Квартет для арфы,\* фортепиано, гобоя и валторны, несколько Трио для арфы, флейты и виолончели и Дуэты для двух арф.

Среди учеников Гохбруккера, Крумпхольца и Вернье было немало одаренных любителей, которые по своим техническим

\* О Ж.Б. Кардоне см. в теме 5 — "Арфа в России до Глинка".

достижениям стояли на одном уровне с профессиональными музыкантами и даже превосходили их. Показательна в этом отношении судьба замечательного французского арфиста виконта Марии Мартина Марселя де Марэна. Он родился 8 сентября 1769 года в родовом поместье Сен-Жан-де-Лю близ Байоны. Его отец — потомок знатного венецианского рода де Марини, известный гамбист-любитель — стал первым наставником сына, который начал заниматься музыкой с четырех лет, а в семь лет уже написал концерт для фортепиано. В Италии его педагогом по скрипке был Нардини, считавший Марэна своим лучшим учеником. По возвращении из Италии он стал учиться игре на арфе у Гохбруккера-младшего, но недолго, так как решил заниматься самостоятельно. Надерман пишет, что виконт де Марэн и граф де Пермон брали уроки у Крумпхольца. Фетис считает, что как скрипач Марэн был наиболее замечательным любителем своей эпохи, а как арфист — не имел себе равных.

Четырнадцать лет, во время второй поездки в Италию, в 1783 году он получил звание члена Аркадской Академии в Риме. На экзамене он играл фуги Баха на арфе, аккомпанировал теме Иомелли и других композиторов так, как другие это делают на фортепиано. Знаменитая импровизаторша Корилла, присутствовавшая при этом, написала экспромт о "чуде таланта такого серьезного и раннего". Бокса свидетельствует, что Марэн мог читать с листа партитуры на арфе.

Некоторое время он служил в кавалерии, но вскоре бросил военную службу и стал путешествовать по разным странам с целью развить свой талант. Французская революция превратила его в эмигранта. В Англии он вынужден был зарабатывать на жизнь, играя в салонах. При этом он помогал соотечественникам-эмигрантам. В то время Марэн достиг совершенства в игре на арфе — и невольно Оказался в роли профессионала, получая за свое мастерство средства к существованию. При консульстве Марэн вернулся во Францию,

Надерман Ф. Школа ор. 91.-С. НПЗ).

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

в Тулузу и, хотя прожил там почти до ста лет (в 1861 году он был еще жив), категорически отказывался потом играть перед кем бы то ни было.

Марэн никогда не выступал в публичных концертах, его искусство было известно лишь посетителям салонов. Но все, слышавшие его игру, — в том числе молодой Лабарр — находили ее совершенной. Классическими называет его сочинения для арфы Ф. Фетис. Марэном написаны шесть сонат, четыре цикла вариаций, Дуэт для арфы и фортепиано, Дуэт для арфы и скрипки, Квинтет для арфы и струнного квартета, романсы с аккомпанементом арфы.

Он не оставил после себя школы, так как не имел склонности к педагогике и, всегда подчеркивая свое любительство, не имел официальных учеников. И все же один ученик у него был — это Н.Р.Ш. Бокса, ставший продолжателем реформаторских начинаний, которые ясно слышны в творчестве его великого учителя.

Марэн первым стал играть на арфе полифонические произведения и своей игрой доказал возможность читать с листа на этом инструменте, как на рояле. Элементы полифонии он внес в свои сочинения, где больше, чем в произведениях его современников Гохбруккера, Петрини, Хиннера, Вернье оригинальных музыкальных мыслей, более выразительны мелодика, ритм и динамика, красочнее использована звуковая палитра арфы. А в "Романсе" — его маленьком шедевре — уже слышны интонации музыкального романтизма.

Жизнь и творчество Мартина Пьера Д'Альвимара подтверждают то, что любители отличались от профессионалов лишь в области социальной: они имели источники существования помимо музыки. При изменении жизненных обстоятельств любители с высоким уровнем мастерства легко становились профессионалами на время, как Марэн в эмиграции, или навсегда, как Д'Альвимар.

В биографии последнего много белых пятен. Родившись 18 сентября 1772 года в Дре, в аристократической семье, Мартин очень рано начал занятия музыкой, Восьми лет он с успехом играл в Версале на арфе перед королевой Марией-Антуанеттой. Он был одарен как художник и серьезно

занимался живописью, однако по семейной традиции поступил на службу в королевскую гвардию.

Во время революции он был осужден на изгнание за верность королю, но скрылся в Париже, поступив художником на ситценабивную фабрику. С VIII года Республики он стал играть в оркестре Grand Opera и был принят туда на работу в месяце фруктидоре IX года. С этого времени он, став арфистом-профессионалом, начал писать и издавать свои композиции под фамилией Дальвимара.

Около 1800 года он поступил на придворную службу, как участник камерной музыки Наполеона, а затем стал придворным арфистом его жены Жозефины. Во время коронации Наполеона в 1804 году в церкви Инвалидов звучала музыка Дальвимара для голоса, валторн и 12 арф. Для исполнения были приглашены лучшие арфисты Парижа, в том числе Вернье и Надерман. По свидетельству слушателей, впечатление было величественным и трогательным одновременно.

Получив в 1812 году наследство на родине, Дальвимар оставляет службу и живет в Дре, как частное лицо. Во время реставрации Бурбонов он был капитаном Национальной гвардии, а 13 июня 1839 года умер в Париже.

Дальвимаром написаны несколько сонат для арфы и скрипки, Дуэты \_ для двух арф, для арфы и фортепиано, для арфы и валторны, фантазии на темы опер Моцарта, миниатюры и выпущен сборник "Шесть русских песен" в обработке для арфы соло. В историческом плане интересны "Попурри и вариации на темы из Мистерий Изиды", изданные в нашей стране под названием "Фантазия на темы Моцарта", и Вариации на песню "Ехал козак за Дунай" из сборника "Шесть русских песен".

"Попурри" написано в свободной форме; сначала идут первая тема из "Волшебной флейты" и пять вариаций на нее, затем проходит тема "Арии с шампанским", при изложении которой проскальзывают и реплики Церлины. После этого дана развернутая виртуозная фантазия, приводящая ко второй теме из "Волшебной флейты" (колокольчики Папагено) и семи вариациям на нее. Это уже четвертое известное нам обращение к одной и той же теме Моцарта. Среди вариаций на первую и вторую тему встречаются обязательные для

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

классического жанра минорные и триольные вариации, а также свойственные арфовым циклам флажолетные, стаккатные, октавные, на разные виды арпеджий и гамм.

В вариациях на тему песни "Ехал козак за Дунай" при соблюдении всех обязательных черт классического фактурного цикла можно заметить стремление к драматизации музыки, попытки использовать для этого контраст между вступлением и темой, между отдельными вариациями, и большую дифференцированное™ в динамике — налицо все признаки перехода к вариациям романтическим.

Гийом Пьер Антуан Гатей, родившийся в 1774 и умерший в 1846 году в Париже, был более известен как гитарист. Для арфы им написаны ряд сонат и ансамблей с гитарой, виолончелью и другими инструментами. В 1795 году он опубликовал Школу для арфы.

Его сын — Жозеф Леон Гатей — был выдающимся виртуозом на арфе. Он родился 25 декабря 1805 года в Париже и умер там же 1 февраля 1877 г. Игре на арфе учился у отца и Т. Лабарра. Жозеф Леон принадлежит поколению арфистов, игравших уже на арфе Эрара. Им написаны многие пьесы для арфы соло и дуэты для арфы с различными инструментами.

Франсуа Жозеф Надерман — выдающийся арфист-виртуоз, создавший много произведений для нашего инструмента, первый профессор класса арфы Парижской консерватории, придворный арфист Наполеона Бонапарта и Людовика XVIII, последний из крупных арфистов Франции, игравших на арфе системы Гохбруккера, владелец одной из лучших фабрик арф старого типа, ученик Крумпхольца и учитель Бокса, Лабарра и Ларивьера. Все это позволяет судить о Надерманс, как об очень видной фигуре в арфовом мире Парижа конца XVIII и первой трети XIX века. Его имя упоминается во всех музыкальных справочниках, где излагаются одни и те же факты, не дающие возможности достаточно ясно представить себе Надермана-музыканта и человека.

Лишь у Фетиса, лично знавшего • арфиста в свои годы учения, можно найти элементы портрета и попытки оценить его исполнение и творчество. Но надо помнить, что этот

историк был противником братьев Надерманов в полемике по поводу новой арфы Эрара, и потому к его оценке Надермана следует отнестись осторожно.

Франсуа Жозеф родился в Париже в 1773 году. Его отец — Жан Анри Надерман — был одним из тех, кому арфа обязана своим усовершенствованием. С 1774 г. Надерман-отец был хозяином цеха арфистов, а с 1776 года — старшиной парижского цеха арфовых мастеров; наряду с Кузино он был поставщиком арф и постоянным мастером двора королевы Марии-Антуанетты. Он занимался также нотопечатанием, делал лютни, гитары и даже изобрел в 1773 году инструмент из семейства гитар *le Vlsbch*. В конце жизни он владел фабрикой арф, на которых ставил свое клеймо. -

Жан Анри был другом Крумхольца и совместно с ним сделал ряд улучшений в арфе, касавшихся в основном ее деревянных резонирующих частей. Его арфы отличались красотой и продолжительностью звука, изяществом пропорций, обилием и роскошью декора. Они не только прежде служили украшением гостиных, но и теперь являются ценнейшими экспонатами музеев. Арфа "Марии-Антуанетты" производства Надермана хранится в музее Парижской консерватории, другая — в постоянной экспозиции музыкальных инструментов в Петербурге. После смерти Жана Анри в 1797 году его фабрика перешла ко вдове умершего, а с 1804 года — к его сыновьям.

Старший сын мастера — Франсуа Жозеф обучался игре на арфе с детских лет у Крумпхольца до его гибели. С 17 лет как арфист он был предоставлен самому себе, но нескольких лет учебы у Крумпхольца оказалось достаточно, чтобы стать виднейшим после Марэна арфистом Франции и оставаться им до появления Бокса. По композиции Надерман брал уроки у руководителя кафедральной капеллы Девинье. Отсутствие систематической подготовки сказалось впоследствии на музыкальном вкусе и сочинениях арфиста.

\* По сведениям Цинселя — в 1772 г.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

Как пишет Фетис, "чрезмерная полнота, казалось, была серьезным препятствием развитию его таланта", однако с 20 лет Надерман начал широкую исполнительскую деятельность перед самой взыскательной аудиторией, слышавшей Крумпхольца, Вернье и Марэна. Франсуа Жозеф с гордостью констатирует, что за всю сто концертную практику у него ни разу на сцене не лопались струны, так как он всегда тщательно их осматривал накануне.

После смерти отца 25-летний Надерман предпринял концертное турне по Европе; в 1798 году он с успехом играл в Мюнхене и Вене. После гастролей он работал в оркестре Grand Opéra. Об этом говорит его знание партитур современных композиторов, где использована арфа, а в своей Школе он дает примеры сокращенного письма, принятого в оркестровой практике. Так как во время революции Марэн эмигрировал, то у Надермана на рубеже веков фактически не было соперников, и он был принят на придворную службу к Наполеону солистом камерной музыки.

Фетис пишет, что Надерман "достиг блестящего исполнения на своем инструменте, но не сделал успехов в музыке для арфы; ему был свойственен характер арпеджированных пассажей, и он никогда не пытался ввести сочетания смелых гармоний. Менее значительный по отношению к Марэну, своему современнику, он, возможно, имел большую, чем Марэн, популярность, так как Марэн не давал себя слушать публично, был известен только артистам и любителям из элиты... Как бы то ни было, он долгое время был уважаем во Франции, как арфист наиболее искусный, пока вкус более новый в музыке и более смелый в исполнении не доставил около 1812 года популярности Бокса".

Уже современники Надермана понимали, что его музыка устарела, и отдали предпочтение представителям нового, романтического, направления. Его ученик Бокса стал брать уроки у Марэна и в 1812 году был принят на придворную службу вместо Надермана. Все это не способствовало их хорошим отношениям, и, вероятно, поэтому Надерман в своей Школе не упоминает о Бокса.

После бегства Окса в Лондон в 1816 году Надерман вновь занимает должность придворного арфиста и камер-виртуоза короля Людовика XVIII, которая остается за ним до конца жизни. £ придворный капелле подвизался и Анри Надерман, но он был лишь младшим братом как арфист.

1 января 1825 г. Франсуа Жозеф становится профессором парижской консерватории. Открытие класса арфы в одной из лучших консерваторий Европы было, безусловно, крупным событием, но не принесло тех плодов, на которые можно было рассчитывать. Обучение велось на арфах старого типа, а вкус учеников воспитывался исключительно под влиянием музыки и исполнительской манеры Надермана, в то время как в Лондоне Боксидже в 1822 году открыл класс арфы в королевской Академии музыки и ввел обучение на инструментах Эрара. при назначении Надермана профессором тогда же выступил барон Де Прони Риш в брошюре "Заметка о состоянии искусства в Париже".

Анри Надерман & консерватории был протеже своего брата — его ассистентом — и ушел оттуда сразу после смерти Франсуа. В коммерции он был очень активен, занимался актом и вел дела фабрики и отстаивал ее интересы.

— 1828 годах он полемизировал в газете "Фигаро" с Фетисом, защищая систему Гохбруккера против Эрара.

Одним из крупнейших событий в жизни Надермана было издание им Школы в 1826-1831 годах. По некоторым фактам видно, что он переживает славу. В 1830 году, когда он был на вершине официального признания, как профессор консерватории и камер-виртуоз короля, кавалер ордена Почетного легиона и королевских орденов, в качестве учителя по арфе к дочерям Людовика XVIII был приглашен не Надерман, а только только приехавший из Лондона Дизи. В 1830 году в лейпцигской газете "Allgemeine musikalische Zeitung" появляется критика вошедшей в свет Школы Надермана.

Фетисман в большой статье в Энциклопедии Лавиньяка, приводя список методических пособий, используемых Парижской консерваторией, не упоминает Школы Надермана, а лишь его этюды. называя его и среди крупнейших виртуозов и только в примечании в саркастическом тоне указывает на его неблагоприятную роль в развитии арфы Эрара. Но Фетис, которому можно верить как современнику, ставил виртуозное

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

мастерство Надермана, при всех слабых сторонах его музыки, выше чисто профессиональных качеств Бокса. 2 апреля 1835 года Франсуа Жозеф Надерман умер.

Его наследие составляют два Концерта, сонаты (в том числе три сонаты ор.47 с прелюдиями, посвященные М. Клементи), фантазии, каприсы, поурри, вариации и около тридцати опусов ансамблей для арфы с различным составом. Это десять Дуэтов для арфы со скрипкой или флейтой, шесть Дуэтов для арфы с фортепиано, девять Трио для арфы с другими инструментами, Два квартета для двух арф, скрипки и виолончели ор.42, два Квартета для арфы, фортепиано, скрипки и виолончели ор.43 и 54, Трио для трех арф ор.57. Такого числа ансамблей больше ни у кого из композиторов-арфистов нет. Вероятно, этот вид творчества был связан с придворной службой Надермана, где он занимал должность и арфиста, и "композитора музыки короля".

О виртуозной манере игры мастера можно судить по "Фантазии и вариациям" ор.59 на арию "*Assisa appie d'un salice*" из оперы Россини "Отелло", написанной около 1817 года. Музыка ее драматична, развитие происходит благодаря ускорению темпа от вариации к вариации, уплотнению музыкальной ткани и контрастам в динамике и между отдельными вариациями.

Во вступительной части — собственно фантазии — фактура однородна; в вариациях от специфики фактурных циклов остаются триольная и мажорная вариации, но и они усложнены. В самой драматичной вариации — четвертой — фактура разнообразна, насыщена всеми видами крупной техники, темп ускорен, патетика музыки подчеркнута ферматами. Контрастом ей служит вновь проводимая тема — меланхоличная, с безвольно нисходящими интонациями, — которую прерывает угрожающе звучащие на / аккорды *secco*, переходящие в стремительную и еще более драматичную коду.

Свою Школу Надерман опубликовал, став профессором консерватории; номера опусов (91 — 95) говорят о том, что это одно из последних его сочинений. Школа состоит из пяти частей: I — ор.91 — Школа или разумная метода для арфы, принятая консерваторией, — где изложена теория игры; II — ор.92 — Семь прогрессивных сонат с цифровой аппликатурой — самые популярные в наследии Надермана;

III — op.93 — Этюды, штрихи и упражнения с последующими 12 прелюдиями и IV — op.94 — Большие этюды с цифровой аппликатурой в различных стилях с последующими 12 прелюдиями, покидающими тональность Ми-бемоль мажор и оканчивающимися в различных тональностях — это своеобразные хрестоматии инструктивного и инструктивно-художественного материала, расположенного в порядке возрастающей трудности; V — op.95 — Руководство к транспонированию, чтобы упражняться в прелюдировании и импровизациях как на арфе, так и на фортепиано, и предназначенное молодым композиторам — содержит эстетическую платформу автора. Последний опус сокращенно называют Руководство к прелюдированию и нередко по ошибке отождествляют со всей Школой.

В I части — Вступление типа исторического очерка об арфе и раздел, посвященный арфовой технологии и общемузыкальной теории. Музыкальный материал обильно представлен упражнениями, сюитами маленьких пьес и этюдами.

Школа создавалась в период полемики между сторонниками новой арфы Эрара и братьями Надерманами, и это отразилось в ее содержании: вопрос о преимуществах арфы системы Гохбруккера затронут во Вступлении, Заключение и в главе о педалях.

Надерман пишет, что изобретение педалей, **хотя и несколько** изменило звуковые качества инструмента и утяжелило **его**, все же принесло такую большую выгоду, что этими ухудшениями, так же как и затруднениями в координации рук и ног, можно было пренебречь: "Ведь арфа, устроенная таким образом, не имеет более ограничений; в таком виде арфу можно поместить в большой оркестр и привлечь ее к участию в игре на всех других инструментах" .

Приводя в пример игру Крумпхольца и Марэна, Надерман, имея в виду арфу Гохбруккера, говорит: "Нет того, чего высший талант не достиг бы на арфе, и что, оживленная такими искусными руками, она может передавать все вдох-

\* Надерман Ф.Ж. Школа op.91. Вступление, с. II, III.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

новения гения"\*. Убежденность Надермана в совершенстве арфы Гохбруккера невольно поддержали своим творчеством те арфисты с мировым именем, которые продолжали играть на ней (семья Дусиков, Мюльнер-Голнхофер, Доретта Шпор), а также те великие музыканты, которые писали для нее в конце XVIII и начале XIX века. Затем на протяжении почти ста лет, то есть с того момента, когда в обиход исполнителей прочно входит арфа Эрара, крупнейшие композиторы перестают писать для нее, мало используя даже в оркестре.

Надерман видел недостатки арфы Эрара в росте тех ухудшений, которые принесла с собой механика: дальнейшее искажение арфового тембра от обилия металла в новой конструкции, утяжеление инструмента и возросшие до непреодолимого трудности настройки. В оркестре и ансамбле арфа почти всегда фальшивит, так как инструмент Эрара, обладая всеми тональностями, не имеет темперации. Композиторы скоро расслышали это — и охладели к арфе.

Эстетическое кредо и идеал арфиста у Надермана — "уверенность, ровность в звучании, точность в игре рук и ног, гибкость, прелесть, сила и мощь без дранья струн — таковы трудности арфы, которые надо преодолеть, чтобы сформировать талант, полный вкуса и истины" . Он призывает композиторов писать для арфы музыку простую, "не мешающую свободной вибрации струн", — то есть по возможности без педалей и модуляций. Он сам так писал, делая все, чтобы очаровать звучанием инструмента: использовал звучные регистры, бемольные тональности, самую удобную аппликатуру и наиболее свойственную инструменту фактуру — аккорды в тесном расположении и короткие арпеджио. Надо признать — арфовый тембр в его музыке подан во всей красоте и мощи.

\*• Надерман Ф.Ж. Школа ор. 91. Вступление, с. II, III.

\*\* Надерман, там же, с. VII.

Его требования к посадке и положению рук (кроме постановки I пальца), а также правила постоянной аппликатуры совпадают с современными. В Школе соблюден принцип постепенности возрастания трудности и дано много инструктивного материала, рассчитанного на развитие только правой руки. Надерман видел в арпеджио не один из видов техники, а **основное** выразительное средство арфы, и потому начинает обучение с него, хотя это трудно ребенку.

Ценны его методические указания о необходимости "гибкой кисти", ухода пальцев в ладонь "на самое короткое мгновение", исполнения аккордов зессо кистевым движением, недопустимости напряжения рук при крепких пальцах и запястьях. Надерман рекомендует при игре левой рукой иногда опираться на свободные пальцы и даже на край деки (в верхнем регистре). В игре гамм он соединяет принципы предварительной постановки (для восходящего движения) и предварительной подготовки (для нисходящего движения).

Процесс настройки арфы он делит на три момента: 1 — способ взять тон; 2 — собственно настройка; 3 — проверка ее. Из общетеоретических правил — объясняет, как сочетать пунктирный ритм в правой руке с триольным аккомпанементом в басу: следует вместо  $\cdot \overset{\wedge}{G}$  или играть \* \* или , чтобы короткая нота совпадала с последней нотой триоли .

Надерман стремился не только научить играть правильно, но учил мастерству, постоянно напоминая о свободе плеч и рук, о максимальной экономии движений пальцев, рук и ног, о необходимости держать пальцы как можно ближе к струнам и т. п.

Художественная ценность инструктивного материала Школы несомненна: на нем можно учить мастерству, культуре звука, фразировке и выразительности исполнения. Особенно это относится ко II ее части — "Семи прогрессивным сонатам", — мимо которых не проходит ни один арфист. До Надермана в арфовой литературе музыки, рассчитанной на детское вос-

\* Так же рекомендует играть в подобных случаях Г.С. Лелейн в своей Школе для фортепиано.

### Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке

приятие и исполнение, не было. В его "Сюите маленьких пьес" из I части Школы, написанной для детей, есть Романс, Вальс, Тирольская песня, Марш, Полонез. Музыка пьес характерная, ярко эмоциональная, весьма арфовая и прекрасно звучит. (См. Приложение 1.)

Несмотря на ряд просчетов — недостаточная разработанность начального обучения, ограниченное применение штрихов, недооценка важности технического развития левой руки, отсутствие музыки других композиторов, отрицательное отношение к арфе Эрара — в Школе Надермана есть очень привлекательные качества. Это — художественная ценность музыкального материала, создание первых детских пьес, стремление научить мастерству, разработка типичных серий движений в этюдах для ног.

Надерман был последним крупным арфистом, чье творчество связано с арфой Гохбруккера. Он подвел итог сделанному в арфовом искусстве XVIII и начале XIX в. многими европейскими композиторами и исполнителями. Им же было свойственно отношение к арфе как к инструменту сольному, виртуозному и ансамблевому, а также аккомпанирующему пению. Лишь на рубеже веков арфа начинает появляться в партитурах, но не в общей массе голосов, а при самостоятельном сопровождении голоса или — благодаря своему тембру — для воссоздания колорита эпохи (Древняя Греция, Ирландия) и звучания других струнных инструментов (гитары, мандолины).

Репертуару арфы Гохбруккера присуще большое разнообразие жанров: от бытовых танцев и скромных аккомпанементов из коротких арпеджий до виртуознейших концертов Крумпхольца, Петрини и Надермана. Явное преобладание в нем крупной формы — концертов, сонат, вариаций, фантазий и ансамблей различного состава — говорит об ориентации авторов на высочайшее мастерство арфистов той эпохи.

В произведениях композиторов-арфистов, благодаря их собственному совершенному владению инструментом, сложилась подлинно классическая арфовая фактура, где обильно применялась пассажная гаммообразная техника наряду со всеми видами арпеджий при сравнительно редком употреблении ак-

кордов в широком расположении, длинных арпеджий, этуффе и флажолетов.

Следующие за Надерманом выдающиеся исполнители и композиторы связали свою судьбу с арфой системы Эрара, что в конечном счете определило особенности их творческих установок. Так новый инструмент обусловил дальнейшую эволюцию арфового искусства вплоть до наших дней.

## Тема 4

### АРФА С ДВОЙНЫМ ДВИЖЕНИЕМ ПЕДАЛЕЙ СИСТЕМЫ С. ЭРАРА. АРФОВОЕ ИСКУССТВО ЕВРОПЫ ДО НАЧАЛА XX ВЕКА

С появления арфы усовершенствования ее сводились к увеличению ее размеров и числа струн и к попыткам устранить три важных, донныне существующих недостатка: непрерывное гудение струн, отсутствие настоящего легато и стаккато и диатоническая настройка.

Хотя арфа медленно, но неуклонно росла, ее величина долгое время оставалась такой, что играть приходилось одной рукой, так как при диапазоне в 25 — 30 струн затруднительно играть мелодию и аккомпанемент одновременно двумя руками. Преодолеть диатоническую природу инструмента стремились с самого начала: это транспонирующие устройства древнеегипетских арф, двойные хроматические инструменты эпохи Возрождения в Италии и Испании, тройная хроматическая арфа Уэльса. Появление крючковой и наконец педальной арфы Гохбруккера в некоторой степени разрешило проблему хроматики.

Развивался и усложнялся механизм, воздействовавший непосредственно на струну. Сначала это был крючок, затем усовершенствованный Кузино крюк "заЪоГ и, наконец, система вилки Надерманов на вращающемся диске, сложившаяся к 90-м годам XVIII века. Полная хроматизация арфы была осуществлена в 14-педальном инструменте Кузино, созданном по мысли Крумхольца.

Таким образом, у всех новшеств, которые теперь приписываются Эрару, были прецеденты. Его заслугой можно считать лишь более совершенное техническое воплощение

новы\* идей, высказанных до него. Эзару удалось довести, до ко\*па процесс усовершенствования системы педалей не п,, но и "ько потО^У> что он был талантливым механиком, потому. что получил техническое образование. г.« ивШИСЬ в **Страсбурге**, в семье столяра в 1752 году, он рано начал Житья начертательной геометрии и архитектуре. Поте яв в ^ лет С^а, Себастьян поступил работать к му Кч^весинн(?)му мастеру, которого вскоре превзошел. N 60 годам Он был X^же известен на этом поприще, и герцогиня Вит ^у^а пред^авила ему в 1777 году помещение для мае мастерской в сво^м замке. Совместно с братом Жаном Батистом он г, Издает з^тем \* собственную фабрику, где делает первые во Фл

**онакомстйп** с КоумГ\*хольцем навело его на мысль заняться Усовершенством. Нием арФ^и. Но к идее арфиста о педальном механизме двой чНого де\*\*СТВия он ^отнесся сначала равнодушно, которой до с " > в приоритет Кузино на создание арфы, он уезжает все тональности. В середине 80-х годов своя^С фабрика, ^ондон, в ш6 году у Эрзра ужс былд тям зна^и^тер^и^но ул, те он делал однорядные арфы Гохбруккера, Далей новой системой рычагов.

горизонтальный он вер^улся в Париж, где стал выпускать размера с вилгш {ояли и однорядные арфы несколько большего мастерских в ^ным механизмом Надермана. В его лондонских приг^и^ам ^то врем^а уже делались арфы ^с двойным пст^и^и^ем пелпг. за кот^орые он получил в Англии свои первый пат июня 1801 года. Деревянных частей инструмента Эра^л Не мвн^д^а занимался механизмом, который у первых экзси кляпов был весьма громоздким и насчитывал около трех тыг \*\*ч дета^ей. Сначала на этих арфах лишь недали ге и п имел\*1 Двойной^ ход, но постепенно Эзар сделал арфу, V которой все педали могли передвигаться по двум - 2 уже готовь,х^ в 1810 Го^у Эрф ПУСТМЛ в продажу 80 арфы были инс^рументор-. Несмотря на очень высокие цены, стерлингов в Р^аск^плены и принесли мастеру 25000 фунтов

В 1815 год V чкяп^ь академ^и из^ашн он демонстрировал свою арфу в Парижской доклады о ее пг. ^тоинств^и^ делал член Академии, инженер

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

и математик, страстный арфист-любитель барон де Прони Риш. В 1821 году племянник Эрара — Пьер — выпустил брошюру "Арфа в ее современном усовершенствованном виде в сравнении с оригинальной педальной арфой", а в 1825 — 1828 годах в газете "Фигаро" вновь разгорелась полемика между Анри Надерманом и Фетисом о системе Эрара. Казалось бы, если ее достоинства так исключительно высоки, то ей не нужна защита. Тем более, по словам Хассельмана\* "новая арфа удивительно хорошо годилась как в педальной механике, так и в ручной технике для исполнения музыки, написанной ранее, и это без предварительной подготовки и без изменения какого-либо вида техники".

Однако новый инструмент привился далеко не сразу. Большинство профессиональных арфистов не торопились осваивать его. Положительные высказывания о системе Эрара были только в Школах Дезаргю и Бокса, и лишь в 1830 году вышла Школа ор.321 Бокса, посвященная обучению на новой арфе, — *Méthode de harpe à double mouvements*

Инструменты Эрара экспонировались на выставках, и за них он трижды удостоивался золотой медали; он был также награжден орденом Почетного легиона. Будучи очень богатым человеком, он много средств тратил на собирание живописи и к концу жизни стал обладателем одной из крупнейших частных коллекций во Франции. Эрар помогал нуждающимся (в частности спас от голодной смерти в Лондоне Дизи) и пользовался репутацией прекрасного человека. В 1831 году Эрар умер в своем имении в Пасси.

На педальной механике Эрара конструкторская мысль не остановилась. Чистота строя в диетных тональностях до сих пор оставляет желать лучшего, и при исполнении хроматических пассажей арфисты терпят фиаско. Кроме того ухудшилось звучание инструмента из-за обилия в нем металла. Это

\* Хассельман А. Арфа // А. Лавиньяк и Л. Лоренси. Энциклопедия. Ч. II. Т. 13. — С. 1937.

замечали и современники Эрара и пытались создать новые хроматические инструменты.

В 1804 году в Силезии врач Пфрангер изобрел арфу, у которой для каждого полутона была отдельная струна. Белым клавишам рояля соответствовали желтые струны, а черным — синие. Арфа имела около 80 струн, помещенных в одной плоскости, расстояния между которыми были уменьшены. Отсюда неизбежные неудобства при игре: чтобы достать басы и играть октавами (через 12 струн), нужны были незаурядная физическая сила и огромные руки. Но такие руки не помещались между струнами, из-за большого числа которых к тому же возросло давление на деку. Чтобы укрепить последнюю, приходилось увеличивать размеры и вес арфы.

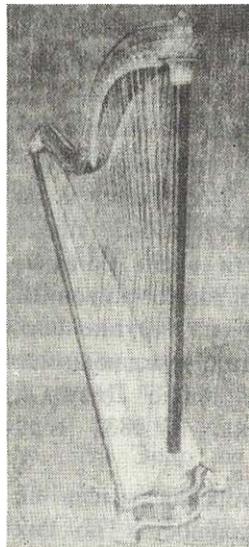


Рис. 23.  
Хроматическая арфа  
системы Г.Лиона

Другая хроматическая арфа была изобретена в Англии в 1843 году Джоном Генри Пейпом, улучшена и показана в 1894 году парижским мастером Гюставом Лионом. Прототипом ей послужила хроматическая арфа с двумя рядами перекрещивающихся струн — испанская *dorlada*. Размер арфы Лиона стал таким же, как у педальных инструментов, а число струн возросло почти до 80.

Беспедальная арфа заинтересовала композиторов: для нее были написаны "Танцы" К. Дебюсси, "Сюита" Дж. Энеску, произведения А. Казеллы, Ф. Шмитт, К. Вайгеля и Г. Лиона. Трое последних создали для нее школы и этюды.

Расстояние между струнами в месте их перекрещивания, где чаще всего играют, так узко, что туда входят только кончики пальцев; поэтому приходится играть поверхностным звуком и очень развернутой рукой. И даже при такой постановке в нюансе / струны могут лязгать друг о друга. Так что выигрыш от отсутствия педаль сводится к нулю из-за слабости звучания. На хроматической арфе возможны только три вида *glissando*. Как и арфа Пфрангера, она требует огромных рук при

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

игре октав и аккордов, то есть практически недоступна большинству арфисток. В начале XX века в Брюссельской консерватории был открыт класс обучения игре на беспедальной арфе, но практического значения она все же не имеет: написанное для нее можно исполнять и на педальном инструменте, который дает выигрыш в красоте и силе звука.

### **Художественные и технические возможности современных арф**

Весь диапазон инструмента делится на три регистра, каждый из которых имеет свои особенности. Верхнему присущи блеск, резкость и краткость звучания; среднему — благородство, красота и достаточная протяженность его, а нижнему — мягкость и гулкость. Звук арфы, яркий и отчетливый в момент атаки, почти сразу начинает гаснуть. Только на очень хороших инструментах, в частности на арфах Надермана, звук некоторое время тянется и даже несколько усиливается благодаря акустике. Угасание звука является главной трудностью при исполнении штриха легато. Арфисту приходится в этом случае бороться с природой инструмента.

Наиболее удобные и хорошо звучащие виды техники — все типы арпеджио и арпеджированные аккорды. Последние берутся из-за такта, и протяженность арпеджиато зависит от длительности аккорда: целые и половинные ноты арпеджируются более раскатисто, а четверти и восьмые — суше, либо совсем не арпеджируются. Исполнение аккордов весом представляет известную трудность; некоторые арфисты считают их не свойственными нашему инструменту и арпеджируют все без исключения аккорды и даже октавы.

Введение системы педалей двойного действия не изменило диатонической природы арфы; ее натуральный строй — Добемоль мажор. Существует несколько схем настройки, применяемых ныне.

Схема настройки арфы К.Дезаргю [in Es]  
 (К.Дезарно. Школа, III издание, стр. 53)

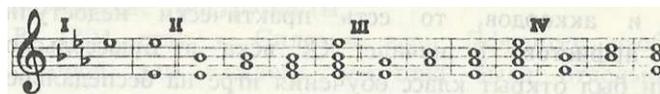


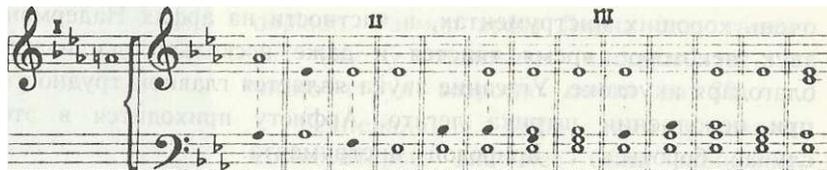
Схема настройки арфы Р.Н.Ш.Бокса (in Es)  
 (Р.Н.Ш.Бокса. Школа оп. 60, стр. 20)

III e <sup>и</sup> <sub>Г</sub> ~ i — 4- Ш I?

проверка

**bl** 0°

Схема настройки арфы Ф.Надермана (in Es)  
 (Ф.Надерман. Школа ч. I, стр. 25-28)



I?

проверка

**bl** 8 ' ° 8  
 i ii . . . i  
 Ermfcirrit- :: i 5 Г § ;

Λ r r i III Ö-B 8 ° x 8 °

л . 8 § « 8 °

Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

g e —

Схема настройки арфы Н.Г.Парфенова [in Ces]  
(Н.Г.Парфенов, Техника игры на арфе, стр. 7)

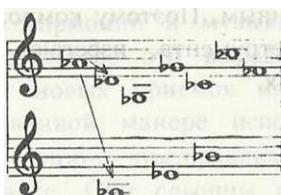


Схема настройки арфы В.Г.Дуловой [in C]  
(Н.Г.Парфенов, Искусство игры на арфе, стр. 155)

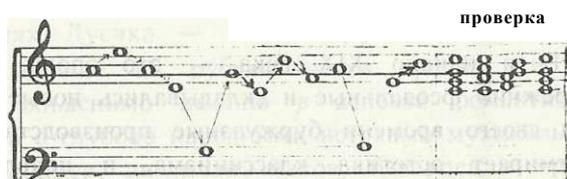


Схема настройки арфы М.А.Рубина [in C]  
(М.А.Рубин. Методика обучения игре на арфе, стр. 8)



Рис. 24. Схемы настройки из Школ Кс.Дезарпо, Ш.Бокса, Фр. Надермана, брошюры М.Парфёнова "Техника игры на арфе", книги В.Дуловой "Искусство игры на арфе" и Методики М.Рубина.

Благодаря двойному движению педалей стала возможной энгармоническая настройка почти всех соседних струн для исполнения *glissando*, *sdruciolando* (тремоло с применением синонимов) и репетиций. Эти эффектные приемы были известны и ранее, но применялись весьма редко; на арфе Эрара они приобрели новое качество, став одним из любимых изобразительных средств.

Особенностью арфы является ее разное звучание при смене тональностей. Намного ярче и красочнее она звучит в бемольных тональностях, когда струна, не зажатая вилками, колеблется во всю длину. С перемещением педалей на бекары и особенно на дизезы, когда длина струн заметно уменьшена поворотами вилки, звучание становится глуше, менее тембристым и менее протяженным. Поэтому композиторы, хорошо знающие возможности инструмента, избегают писать для арфы в дизезных тональностях.

### **Становление и развитие национальных арфовых школ в XIX веке**

Конец XVIII и начало XIX века — это эпоха, когда разрушались прежние феодальные и складывались новые, прогрессивные для своего времени буржуазные производственные отношения. Отмирает эстетика классицизма, и появляются новые идеологии, выражающие взгляды разных слоев общества на совершившиеся перемены. В Европе становление национальных культур во всех странах происходило под знаменем романтизма — Идейного и художественного течения, возникшего на рубеже столетий и получившего отражение во всех областях искусства.

Идеалы романтиков в противоречивых условиях общественной жизни того времени имели утопический характер. В своих утопиях часть романтиков обращалась к будущему, другие же, выражавшие интересы верхушки феодального общества, — идеализировали средневековье. В музыкальном романтизме преобладало первое направление. В творчестве композиторов-

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

романтиков подучили выражение патриотические и демократические идеи, протест против национального и социального гнета, стремление к освобождению человеческой личности.

Интерес к народной жизни, истории, любовь к природе, увлечение народными сказаниями и песнями вызвали расцвет жанра баллады, фантазии, танца и программной музыки. Пристальное внимание к духовному миру человека повлекло за собой развитие лирических жанров инструментальной миниатюры и романса.

Поиски красочности и психологической выразительности обусловили огромные новаторские достижения романтиков в области гармонии и музыкальных форм. В инструментальном исполнении это выразилось в переосмыслении старых и поисках новых приемов игры, в переходе от рассудочной к взволнованной манере исполнения.

Тенденции, предвещавшие романтизм, возникли еще в XVIII веке. Они слышны в Вариациях на тему швейцарской песни Бетховена, свидетельствующих о его интересе к фольклору, характерному для романтиков. Интонации чешских песен и новые приемы обработки музыкального материала в произведениях Дусика — также проявления раннего романтизма.

Увлечение на рубеже веков арфой, как инструментом, легко объяснимо именно в аспекте романтизма: она была связана с глубоко народными истоками музыкального творчества у ирландцев, англичан, чехов, баварцев и кроме того была излюбленным инструментом средневековья и рыцарства в Италии, Испании, Северной Франции и Германии. Мистически настроенным романтикам импонировала ее связь с легендарной фигурой царя-псалмопевца Давида. Поэтому для арфы писали такие разные композиторы, как Дусик и Гофман, Шпор и Буальдьё. Как оркестровую краску ее широко, с блеском и вкусом применяли Гретри, тот же Буальдьё, Мейербер, Берлиоз, Лист, Вагнер и др.

В России, где носителями романтических тенденций были Е. Фомин, С. Давыдов, А. Алябьев, А. Верстовский и ранний Глинка, арфа была представлена имекно в их творчестве.

Первыми композиторами-арфистами, в чьем творчестве заметно проявились веяния романтизма, были М. Марэн и Ж.Б. Кардон. Это выразилось в стремлении к виртуозности и блеску исполнения, в поисках новых средств выразительности, а позднее — в переосмыслении жанров фантазии и прелюдии и в создании новых жанров инструментального романса и ноктюрна. Наиболее ярким и последовательным представителем нового направления стал Р.Н.Ш. Бокса. Он родился в эпоху расцвета и утверждения романтизма, как ведущего течения в искусстве, и с первых же шагов в самостоятельном творчестве заявил о себе, как бунтарь и приверженец новой музыки. Об этом он пишет в своей Школе, и об этом свидетельствуют его сочинения.

Если в период расцвета романтизма исполнительский стиль нес в себе черты экспрессивности, взволнованности, драматизма и проникновенного лиризма, то позже, когда романтизм стал изживать себя, в исполнении стали проявляться ложная патетика, виртуозничество ради показа собственных технических возможностей независимо от содержания музыки; лиризм сменился чувствительной слащавостью, а изящество — манерностью в игре.

Арфа в это время отошла от главного течения в развитии музыки, от утверждения реалистического начала в ней. Она постепенно превращалась в салонный инструмент. Художественная ценность ее репертуара снизилась, так как для нее около полувека писали в основном композиторы-арфисты, творческий потенциал которых был намного ниже, чем у Крумхольца, Марэна, Кардона, Дизи и даже у Надермана. Черты салонности, любования звуком при бедности содержания встречаются в произведениях Обертюра, братьев Годфруа и Хассельмана. Даже Пэриш-Альварс — звезда первой величины на арфовом небосклоне середины XIX века — как композитор выглядит более чем скромно. Его сочинения мало интересны по музыке и лишь своей эффектностью и виртуозными качествами исполнения могут привлечь внимание слушателя.

На протяжении долгих лет в середине прошлого века арфа оставалась на положении падчерицы среди других инструментов, редко появляясь на концертной эстраде; зато царила в салонах обуржуазившейся знати и нуворишей.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

Профессиональное образование арфистов стояло на низком уровне. Не во всех консерваториях были классы арфы, преобладало частное обучение. Это положение сохранялось до конца века.

### **Арфовое искусство Франции XIX века**

Все разновидности музыкального романтизма нашли свое отражение в арфовом искусстве Франции XIX века, в творчестве его виднейших представителей. Особенно ярко лучшие черты нового течения воплотились в деятельности Робера Николая Шарля Бокса. Крупнейший арфист XIX века, выдающийся композитор, виртуоз и педагог, он явился первооткрывателем и пропагандистом арфы Эрара с двойным движением педалей, создателем обильной арфовой педагогической — и не только педагогической — литературы, имеющей непреходящую ценность. В предисловии к своей Школе первый профессор Петербургской консерватории А.Г. Цабель пишет: "Мы находим в несравненных сокровищах Бокса-сына подлинный университет для арфы, которого может быть более, чем достаточно, чтобы достичь высочайшей ступени в музыкальном образовании арфиста как в отношении техники, так и в отношении музыкального вкуса, и сим я рекомендую упражнения только Бокса". Возглавлявший в конце XIX и начале XX века арфовое искусство Франции А. Хассельман вторит этому: "Немногие из арфистов оставляют в наследство творения настолько плодотворные (здоровые), которые естественно переносят след времени; он (Бокса) оставил сотни этюдов, которые еще до настоящего времени составляют базу нашего образования" .

При жизни его называли гениальным и непревзойденным арфистом мира. Как солист^виртуоз Бокса первым объездил с концертами страны Европы, Америку и Австралию. В 1840 — 1841 годах он более года прожил в России. Многогранный музыкант, он создал восемь опер, четыре балета, ораторию, был известен как дирижер и незаурядный организатор.

\* Хассельман А. Арфа // А.Лавиньяк и Л.Лоренси. Энциклопедия. Ч. II, т. 13. — С. 1938

Для арфы Бокса написал свыше 350 опусов, капитальный труд *Methodes de harpe* op.60, работу о флажолетах и Школу op.321 для арфы Эрара, представив в стройной системе методические принципы, которых до сих пор придерживаются все арфисты мира. Выдающийся педагог, он воспитал многих замечательных арфистов, таких, как Т. Лабарр, Д. Чаттертон, Э. Пэриш-Альварс, Т. Эптомэс и др.

Бокса родился 9 августа 1789 года в г. Монмеди департамента Мёз во Франции. Его отец, чешский гобоист Карел Бокса играл в театральных оркестрах Лиона, Бордо и с 1806 года обосновался в Париже, где занялся издательством и торговлей нотами. Он писал музыку для духовых инструментов и даже издал школы для флейты и кларнета. Вследствие этого Робер Николя большую часть своих произведений подписывал как Бокса-сын.

Первые уроки музыки он получил от отца. Способности мальчика были так велики, что уже в 7 лет он публично исполнил концерт на фортепиано, а в 11 — сыграл концерт для флейты своего сочинения. В 12 лет, еще не зная правил гармонии, он стал автором нескольких увертюр и квартетов. В 16 лет, к проезду Наполеона через Лион, он написал оперу "Траян", поставленную тогда же. Приблизительно в это время Робер Николя начал заниматься на арфе. Имя его первого педагога неизвестно.



Рис. 25. Робер Николя Шарль Бокса

В 1805 году он с семьей переезжает в Бордо, где в течение года учится композиции у Ф. Бека и пишет под его руководством балет и ораторию. В 1806 году переселяется в Париж, где поступает в консерваторию в класс композиции Мегюля и класс гармонии директора Кателя. В том же году он получил I премию по гармонии. На арфе он частным образом занимается у Надермана, но вскоре переходит от него к Марэну. "Хотя Бокса не смог научиться играть на этом инструменте очень правильно, он, тем не менее, приобрел себе большую репутацию воодушевлением своего исполнения.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

К тому же его престижу способствовала блестящая музыка, сочиненная им для своего инструмента, репертуар которого, имевшийся до него, был весьма ограничен. Его плодовитость в этом жанре была необычайна" .

Фетис относит Бокса к представителям так называемого "блестящего стиля" в арфовом искусстве. Он был современником Н. Паганини и Ф. Калькбреннера, положивших начало этому направлению в исполнительстве, которое отличалось высочайшим уровнем мастерства и эмоциональной насыщенностью игры, отвечавшей романтическим тенденциям эпохи. Эти замечательные музыканты писали музыку в расчете на свои виртуозные возможности, обогатили технический арсенал своих инструментов и первыми начали широко гастролировать, зарабатывая на жизнь концертной деятельностью. Арфовое искусство начала XIX века в лице его лучших представителей развивалось в одном русле со всей европейской музыкой.

В 1813 году Бокса становится придворным арфистом Наполеона, а после реставрации Бурбонов — придворным арфистом Людовика XVIII и герцога Беррийского. В 1813 — 1816 годах им написаны (и поставлены в Парижской Комической опере) семь опер, балеты и оратория, изданы многие его пьесы для арфы и первая Школа ор.60 для инструмента Гохбруккера.

В 1817 году Бокса был вовлечен в некоторые подлоги и бежал в Лондон, чтобы не попасть в тюрьму. Начался второй большой период его жизни, связанный с Англией. Там он скоро стал популярным учителем арфы, познакомился с инструментом Эрара и начал экспериментировать на нем, изобретая новые приемы. Результаты экспериментов он использовал в своей музыке, а в 1825 году обнародовал их в брошюре "Новые арфовые эффекты".

На сценах лондонских театров он ставит свою восьмую оперу и балеты, а в 1822 году вместе с сэром Дж. Смартон

\* Фетис Ф. Универсальная биография музыкантов и всеобщая библиография музыки. — Брюссель, 1836 — 1844.

организует исполнение ряда ораторий. Тогда же при поддержке сэра Г. Бишоп он создает первую в Англии консерваторию — Королевскую музыкальную академию, — становится ее директором и профессором класса арфы. Однако через пять лет Бокса был изгнан из нее по требованию консерваторской публики "из-за неуживчивого характера".

В 1826 — 1832 годах Бокса был менеджером и дирижером Королевского театра итальянской оперы. В эти же годы он получает звание придворного арфиста королевы. В 1830 году была опубликована его Школа ор.321 *Methodes de harpe à double mouvement* — первое методическое пособие для нового инструмента системы Эрара.

В 1839 году Бокса уехал из Англии с женой сэра Бишоп — Анной Ривьер-Бишоп. Начался третий период жизни арфиста — годы скитаний; он не мог вернуться ни в Париж, ни в Лондон. Бокса объездил с Бишоп — замечательной концертной певицей, ставшей его гражданской женой, Северную Европу, пробыл с ней более года в России, давая концерты в Прибалтике, обеих столицах и на Украине. Несколько лет они прожили в Италии. Там Бокса много писал и издал у Рикорди большое число фантазий и вариаций на темы итальянских опер.

В 1848 году Бокса и Бишоп уезжают в Америку, где арфист часто играет, но талант его слабеет. В 1855 — 1856 году состоялись их последние гастроли в Австралию. Бокса был уже стар и очень болен. Корреспондент Сиднейской газеты "The musical World" пишет: "Несчастный Бокса умер здесь в воскресенье 6-го января; менее месяца, как он прибыл из Калифорнии с м-м Бишоп. Когда я тогда его увидел, я обрел уверенность, что он сложит свои кости среди нас. Его болезнь была водянка, соединенная с астмой... За два дня до кончины он сочинил Реквием, который исполнялся на его похоронах и произвел огромное впечатление. В день своей смерти он позвал меня, и по его настоятельным просьбам я привел в порядок все его рукописи, все музыкальные

\* Подробно о пребывании Бокса в России см. в теме 6.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

пьесы, которых он имел полные чемоданы. Никогда я не видел человека, настолько изменившегося от болезни, как этот бедный Бокса, которого я знал некогда одним из красивейших мужчин своего времени и также одним из лучших музыкантов. Только дух его ничего не потерял из его активности и энергии. Из-за каких печальных обстоятельств такой великий артист приехал умирать в такую отдаленную часть света"?\*

Список сочинений Бокса для арфы превышает 350 опусов. Им написаны пять концертов, две концертные симфонии, несколько трио и квартетов для арфы, фортепиано, скрипки и виолончели; 14 дуэтов и фантазий для арфы и фортепиано; 20 сонат с аккомпанементом скрипки, флейты или кларнета; 12 ноктюрнов для арфы и виолончели (совместно с Дюпором) — произведения, имевшие наибольший успех; более 20 сонат для арфы соло, множество прогрессивных уроков, каприсов, вариаций, фантазий и попури.

Фетис так оценивает его творчество: "Бурная жизнь не позволяла Бокса развить те преимущества его музыкальной природы, которые действительно были подлинно прекрасны. Он делал слишком много и слишком быстро; ибо даже в наиболее вдохновенных его произведениях везде можно заметить поспешность и небрежность".\*\*

Мы видим в Бокса исполнителя и композитора романтического склада, который открыл новый этап в арфовом искусстве и вывел арфу из салонов на большую сцену. В своем творчестве он использовал достижения виртуозов-пианистов. Его фантазии, дивертисменты и вариации — это большие концертные пьесы с элементами развития музыкальной тематики, сложной формой и разнообразной фактурой. Написанные в расчете на его собственное исполнение, манеру игры и знание инструмента, эти пьесы стали эталоном мастерства арфиста начала XIX века.

\* Цитата из статьи о Бокса во "Всеобщей биографии музыкантов" Фетиса.

\*\* Фетис, там же.

"Фантазия на тему австрийской песни" Бокса по сравнению с опусами Надермана богаче по фактуре, ритмике и форме; в ней выразительней подголоски, изысканней аккомпанемент. У Бокса уже нет прямолинейных гаммообразных последовательностей и однотипных арпеджий, как у Вернье или Петрини. Строго вариационная форма сменяется свободным чередованием разных по объему эпизодов; становится дифференцированной, со многими словесными обозначениями нюансировка: *con espressivo, agitato, animato, con gusto, con anima*. Все это позволяет считать Бокса талантливым и образованным композитором с тонким вкусом, который по-своему воспринимал инструмент и сумел вскрыть тающиеся в нем оркестральные и полифонические возможности.

Бокса шел в ногу со временем и писал по-новому. Это подчеркнуто в названии опуса "Подражательная фантазия в новом стиле на тему серенады "Вставай, милая, вставай", представляющей собой цепь эпизодов с развернутым вступлением. Густая аккордовая фактура и модуляции в далекие тональности ранее в арфовой музыке не встречались, а применение здесь двойных флажолетов, ломаных октав, виртуозных каденций не только превосходит сочинения Пэриш-Альварса, но и обгоняет его в талантливости и разнообразном использовании этих новых приемов. Есть здесь и жанровые эпизоды — серенада и пастораль. В Фантазии на арию "Сердечный трепет" из оперы Дж. Россини "Танкред" кроме трех вариаций есть Марш, Прелюдия и Вальс в русском стиле! Бокса же был одним из первых арфистов, писавших программную музыку: в сонате "Охота на лисицу" он пошел дальше Ф.Э. Баха, введя помимо ремарок читаемый литературный текст.

О Бокса-педагоге можно судить по его многочисленным этюдам и Школе ор.60. Она написана для арфы системы Гохбруккера с восьмой педалью-глушителем и состоит из большого Вступления и 2-х частей. I часть разделена на три главы; II часть является хрестоматией педагогического репертуара, где наряду с произведениями самого Бокса помещены сочинения Генделя, Баха, Гуммеля и Бетховена.

Во Вступлении изложено эстетическое кредо автора. Бокса видел в арфе инструмент наиболее благородный и самый близкий природе человеческого голоса, который должен занять

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

среди других инструментов ведущее положение, более высокое, чем фортепиано. Первой ступенью в образовании музыканта он считал аккомпанемент вокалу с листа, чему можно научиться за полгода, занимаясь по 2-3 часа в день; второй — исполнение специального арфового репертуара. Идеал арфиста он видел в том, кто мог читать с листа партитуры.

Вершиной музыкального творчества он полагал современный ему новый стиль Дусика, Крамера и Бетховена и говорил, что арфист должен играть любое клавирное сочинение этих авторов с максимальной точностью, то есть вслед за Крумпхольцем стал расширять арфовый репертуар за счет фортепианного. Он придавал большое значение исполнению многоголосия на арфе, владению полифонической тканью и первым предложил как материал для обучения фуги Баха и Генделя.

Бокса гордился тем, что сумел создать самоучитель для любителей и даже для детей, так как сложность музыкального материала в Школе возрастает постепенно, и при изучении I и II частей можно обойтись без педагога. При ознакомлении с III частью он считал нужной помощь любого опытного музыканта с хорошим вкусом, не обязательно арфиста.

I часть — собственно Школа — содержит сведения о посадке, постановке, описание всех видов техники и более ста упражнений. Посадка, положение предплечья и запястья не отличаются от современных; отличие — в игре с раскрытой ладонью и вертикально стоящим, прямым первым пальцем.

Бокса дает семь основных принципов аппликатуры, донныне составляющих фундамент игры на арфе: лучшая аппликатура та, при которой употребляется наименьшее число разных движений; не держать в воздухе пальцев, но заранее ставить их на струны; как можно реже играть две ноты подряд одним и тем же пальцем; соседние ноты играть соседними пальцами; при смене позиций скомбинировать аппликатуру, которая заканчивает позицию так, чтобы имелось наибольшее число свободных пальцев для следующей позиции. Главным принципом Бокса считает направление пальца тотчас же, после того, как он защипнет струну, на новую струну.

В тексте рассеяны замечания, относящиеся к исполнению штрихов и культуре игры: о соблюдении постоянной аппли-

катуры, об опоре на свободные пальцы при игре октав, о начале всех нисходящих пассажей с первого пальца, а восходящих — с любого, удобного для последующей игры. Интересно, как изменилось мнение арфиста о приемах скольжения: от полного неприятия скольжения двойными терциями в Школе ор.60 до пропаганды *sdruciolando* и двойного *glissando* в пояснительных таблицах к посмертным опусам, написанным для арфы Эрара.

Обогатил он и штрих флажолетов, описав в своей брошюре "Новые арфовые эффекты" двойные и тройные флажолеты в обеих руках, легкие флажолеты, флажолеты с полуэтүффе и др. Арпеджировку Бокса считал способом продлить звучание и предлагал в медленных темпах арпеджировать все аккорды, начиная с нижней ноты, из-за такта. В главе о педалях им приведен прием педального *glissando* на уже звучащей струне при понижении звука и даны педализация и аппликатура хроматической гаммы.

В разделе о мелизматике изложены общие правила и советы играть трели всеми пальцами для развития ровности. Все приемы глушения отдельных звуков, интервалов, аккордов, считавшиеся изобретенными в XX веке, описаны в Школе французского мастера. Отдельная глава посвящена исполнению полифонической фактуры. В конце I части помещено уникальное богатство — 101 упражнение на все виды техники.

II часть Школы — хрестоматия педагогического и художественного материала, расположенного в порядке возрастания сложности: 50 прогрессивных уроков, три сонаты и восемь прелюдий, сонаты Надермана, Крүмпхольца, а из клавирных сочинений — соната Клементи, *Adagio* Бетховена, две фуги Баха и две фуги Генделя.

Приемы игры у консоли и в верхней части струн, основательно разработанные мастером после знакомства с арфой Эрара, опубликованы в Школе ор.321. Но методический материал, собственно технология игры, наиболее полно представлен в его раннем труде; изданный им ор.61 является сокращенным вариантом Школы ор.60 из 25 уроков.

Из методических работ Бокса доброго упоминания заслуживают также 24 прелюдии и особенно 100 этюдів в семи тетрадах. В нашей стране изданы только избранные из них

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

в двух тетрадах под редакцией К.А. Эрдели и отдельные этюды в разных сборниках. Его этюды имеют не только техническое значение: они очень музыкальны и больше похожи на пьесы, чем на подсобный инструктивный материал. Выразительность того или иного фактурного приема рождает в них определенный художественный образ.

"Фантазия на тему Гайдна" привлекает к себе внимание тем, что сам автор рекомендует ее для изучения в III части Школы ор.60, как произведение для ученика итоговое. Интересно сравнить ее с вариациями на эту же тему, написанную через 150 лет М. Гранжани. Фантазия Бокса состоит из большого вступления *Allegro brillante*, шести вариаций и финала. Во вступлении исподволь подготавливается появление темы; ее элементы возникают в разных тональностях, в вихревом движении мелких нот. В нем же, как в оглавлении, даны в сжатом виде характерные моменты отдельных вариаций.

Просто, на прозрачном р излагается тема, чья прелесть кроется в точной передаче легато и стаккато. Среди вариаций, выдержанных в духе классических фактурных циклов, выделяется романтически приподнятым характером пятая. Бурный финал, со взлетами гамм, каскадом арпеджий и ломаных октав — виртуозный в лучшем смысле слова — завершает Фантазию.

Закончить знакомство с творчеством великого арфиста можно словами И.А. Поломаренко: "Невозможно учесть все то, что сделал для арфы Бокса. В изобретение Эрара он более, чем все другие его коллеги, вдохнул жизнь, которая трепещет в созвучных струнах и теперь, не думая стариться и умереть. В этом его большая заслуга".

После отъезда Бокса в арфовом мире Парижа до 1835 года главенствовал Надерман. Другие крупные мастера тоже уехали: Дезаргю в 1832 году в Брюссель, еще раньше —

\* Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем.— М., 1939.— С. 85.

Лабарр в Лондон. При Надермане продолжал работать его ученик Антуан Прюмье (1794 — 1868) — один из первых выпускников Парижской консерватории, имевший и хорошее техническое образование (Политехническая школа и Нормальная школа). Он довольно много писал для арфы, но его творчество не оставило заметного следа. Прюмье играл в Итальянской опере Парижа, а с 1835 года — в Комической опере. После смерти Надермана он возглавил класс арфы в консерватории. Из учеников Прюмье известен его сын — Анж Конрад (1821 — 1884), игравший с 1840 в Комической опере, а позднее в Grand Opéra. С 1870 года он стал профессором класса арфы в консерватории. Его сочинения для арфы — этюды, ноктюрны и другие миниатюры.

Учеником Надермана был и рано умерший Эдмон Ларивьер (1811 — 1842) — автор упражнений и этюдов для арфы, работавший в Лондоне.

На фоне таких музыкантов, как Ларивьер, отец и сын Прюмье, значительной фигурой в арфовом искусстве Франции и Европы первой половины XIX века предстает ученик Бокса, его современник и соратник Теодор Франсуа Жозеф Лабарр. Он родился в Париже, в богатой семье 5 марта 1805 года и был молочным братом будущего императора Наполеона III.

Теодору не было и семи лет, когда он стал брать уроки по арфе у Кузино. С 1814 по 1817 год он учился у Бокса, который заметил "в ученике редчайшие способности и заставил его сделать быстрые успехи". Видя одаренность мальчика, родители решили сделать из него профессионального музыканта, и в 1817 году Теодор стал студентом Парижской консерватории. Он учился гармонии у Дурлена, анализу форм — у Буальдьё, контрапункту — у Элера и Фетиса; успешно продвигаясь по сочинению, Теодор занял II место по консерватории. По арфе до 1820 года он изредка занимался с Надерманом.

В 1824 году Лабарр уезжает в Лондон. По словам Фетиса, "талант арфиста и его сочинения для арфы заставили Лабарра отказаться от карьеры композитора", и "он стал

\* Фетис Ф. Всеобщая биография музыкантов.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

во главе арфистов Великобритании". До 1847 года он ежегодно дает концерты в Лондоне, Бретани, ездит в Ирландию, Шотландию, Швейцарию, Францию, обретая широкую европейскую известность. Он пишет оперы и балеты, многие сочинения для арфы и занимается частным образом педагогией. Его учениками были Гатей-сын и братья Годфруа. В 1844 году Лабарр издал *Methode complete op. 118* — "произведение, блестящее в своем роде по плану и исполнению". Кроме теоретической части его Школа содержит 20 этюдов; в ней Лабарр обратился с призывом ко всем арфистам против употребления пятипальцевой системы Жанлис, ведущей к нарушению равновесия руки при игре.

В 1847 году он стал дирижером и руководителем Комической оперы в Париже; с 1851 года — инспектором-аккомпаниатором императорской капеллы Луи-Наполеона и в 1862 году получил орден Почетного легиона. В 1867 году Лабарр становится преемником Прюме в Парижской консерватории, где просит дирекцию о реформе в преподавании арфы. Очевидно, он стремился перевести обучение на инструмент системы Эрара, так как при Надермане и Прюме оно велось на арфах Гохбруккера. Трудно сказать, удалось ли ему задуманное, потому что, проработав в консерватории немногим более двух лет, 9 марта 1870 Лабарр скончался.

Этот блестяще и разносторонне образованный арфист был крупным композитором и педагогом, который принципиально и последовательно проводил свои идеи в жизнь. Его человеческие качества представляются весьма привлекательными, а об его авторитете музыканта говорит его личное знакомство с Шопеном. Им написаны четыре оперы и пять балетов; для арфы соло — фантазии, ноктюрны; из ансамблей — дуэты с фортепиано, скрипкой, валторной, гобоем. Лабарр никогда не играл в оркестре, но, как и Бокса, был дирижером. Он был одним из корифеев, создавших славу парижской школы

Братья Жюль Жозеф и Феликс Годфруа - из того поколения

\* Фетис Ф. Всеобщая биография музыкантов

арфистов, чьи достижения связаны с возможностями инструмента Эрара. Они родились в Намюре (Бельгия): старший — Жюль Жозеф — в 1811 году, младший — Феликс — в 1818-м. Оба учились у Лабарра и писали музыку для арфы. До своей смерти на 29 году жизни старший успел написать две комические оперы.

Феликс много концертировал в Париже и Брюсселе; современники называли его "Паганини арфы". Он писал, исходя из своих виртуозных возможностей, используя главным образом фактуру из всех видов арпеджио; его сочинения мелодичны, эффектны и могут служить образцом салона. Им созданы также две оперы, оратория, фортепианные пьесы. Инструктивные опусы Ф. Годфруа — известные "20 мелодических этюдов". Он умер в Брюсселе, в 1897 году.

Из профессиональных композиторов, писавших для арфы на рубеже XVIII и XIX столетий, надо назвать Франсуа Адриена Буальдьё (1775 — 1834). Его обращение к арфе не случайно: приехав в 1797 году из провинции в Париж, он нашел самый теплый прием в доме Эрара и мог там общаться с Мегюлем, Керубини, другими крупными музыкантами и, конечно, с арфистами.

Его сочинения — Дуэты для арфы и фортепиано, один из которых посвящен Клементи, две сонаты для арфы и скрипки *ad libitum* и Концерт для арфы с оркестром — пользовались большой популярностью. Концерт Буальдьё, написанный в 1800 и изданный в 1803 году в Париже, недавно опять стал исполняться, благодаря своей прекрасной музыке. Она виртуозна, по-французски изящна, отражает характер исполнения и весьма высокий уровень мастерства играющих в период расцвета парижской арфовой культуры. Буальдьё был -первым европейским композитором, кто использовал флажолеты арфы в партитуре ("Белая дама", 1825).

Значительные партии арфы создали Гретри в опере "Ричард — Львиное сердце", Обер — в "Роберте-дьяволе", Мейербер — в "Жидовке" и "Пророке". Везде инструмент был ими применен для воссоздания местного колорита и в фантастических сценах.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

Особое место в истории арфы занял пламенный романтик и блестящий оркестратор Гектор Берлиоз. Он любил арфу, знал ее и в своих крупных произведениях уделил ей значительное по музыке и по объему место. Он первым написал самостоятельные партии для двух арф, причем в "1Фантастической симфонии" они до сих пор являются одними из сложнейших.

В Мемуарах Берлиоз описал состояние арфового искусства Франции, Германии и Чехии в 40-х годах XIX века. Он был знаком с Пэриш-Альварсом и восхищался его игрой. В Праге в исполнении его оратории "Ромео и Юлия" принимала участие арфистка Клаудиус. В 1843 году он организовал ансамбль из 25 арф по поводу открытия Промышленной выставки в Париже, а на открытии Всемирной выставки Молитве из оперы Россини "Моисей" аккомпанировали уже 50 арф, которые Берлиоз сам настраивал.

Мы переходим к следующему поколению арфистов, чья деятельность связана с профессиональным обучением в консерватории на арфе системы Эрара. После смерти Надермана, оставшегося, несмотря на его консерватизм, непревзойденным виртуозом, воспитанным в традициях классической арфовой школы, резко снизился технический и художественный уровень игры и сочинений арфистов-парижан. Это объясняется забвением классической французской методики, созданной для арфы Гохбруккера, отсутствием полноценных новых методик для арфы Эрара и перерывом в преемственности поколений, так как многие арфисты-педагоги уехали из Франции. Пытавшийся восстановить традиции классической школы уже на базе инструмента Эрара Т.Лабарр проработал в Парижской консерватории слишком недолго, а возглавивший после него класс арфы музыкальный внук Надермана А.К. Прюмье не был к этому подготовлен.

Возродил былую славу парижской школы крупнейший французский арфист второй половины XIX века Альфонс Хассельман (1845 — 1912). Он родился в Льеже (Бельгия), в музыкальной семье. Отец его — Жозеф Хассельман — был арфистом. Альфонс рано начал играть на арфе, и одно время его педагогом был Дезаргю. После переезда в Страсбург,

где Жозеф Хассельман стал директором местной консерватории, сын продолжает обучение на арфе уже у немецкого арфиста Г. Крюгера, ученика Пэриш-Альварса.

В молодости А. Хассельман концертировал во многих странах Европы, затем до 1884 года играл в оркестре Grand Opéra в Париже. Как солист-исполнитель он обладал уникальными руками и звуком необычайной красоты и мягкости. Он был тонким музыкантом, и его высоко ценили такие композиторы, как Форэ, Дебюсси и Равель, посвятившие ему свои сочинения.

С 1884 года Хассельман стал преподавать в Парижской консерватории и делал это блестяще. При нем класс арфы численно вырос, и из него вышли такие замечательные арфисты, как Р.А. Сассоли, М. Турнье, Г. Ренье, П. Ласкин, П. Жаме, М. Канн и К. Сальседо — все те, кто впоследствии составил славу арфового искусства XX века. Ученики относились к мэтру с благоговением, несмотря на его исключительную требовательность к постановке и техническому совершенству игры. Хассельман довольно много писал для арфы в жанре лирической миниатюры. Лучшие его произведения — "Колыбельная", обе "Прялки", "Гондольера", "Майская песнь", "Маленький вальс" и др., входящие ныне в педагогический репертуар. Его заслугой стала аранжировка ряда произведений классиков — Вариаций До мажор Гайдна, "Орешины" Шумана, "Весенней песни" Мендельсона и др. Очень ценна его редакция 48 этюдов Дизи.

В Энциклопедии А. Лавиньяка помещена большая статья Хассельмана по истории арфы, где наряду с интересными фактами есть и неверные сведения. В некоторых его оценках сквозит предубеждение. Он едва упоминает Крумпхольца и Марэна, резко отрицательно относится к Надерману, снисходительно — к Бокса и с чрезвычайным пиететом — к Пэриш-Альварсу. Станным представляется и список "важнейших трудов, принятых для обучения в Парижской консерватории", приведенный Хассельманом. В этом списке не значатся ни одна из Школ Дезаргю и Бокса (говорится лишь об этюдах последнего). Хассельман упоминает лишь Школы Цабеля, Беренса, Визтума, Шюэккера и Поссе —

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей..

немецких педагогов, хотя будучи долгое время профессором консерватории должен был знать лучшие французские методики.

Больше того: Хассельман пишет только о приеме игры этуффе левой рукой вверх и вниз и о восходящем — правой. Об исполнении нисходящего этуффе правой рукой, о двойных и тройных флажолетах в правой он не упоминает совсем; следовательно, он этого не знал, хотя все эти приемы описаны в трудах Дезаргю и Бокса. И все же его статья была одной из первых попыток специалиста обобщить то, что произошло в арфовом искусстве Франции за сто лет.

Таким образом, родившийся в Бельгии и учившийся в Страсбурге (городе столь же французском, сколь и немецком) у немецкого арфиста. Крюгера, А. Хассельман представляется проводником немецкого влияния на французскую арфовую культуру послеклассического периода, но не реставратором старой классической, а создателем новой, современной парижской школы игры на арфе.

В творчестве французских композиторов второй половины XIX века арфа занимает все более важное место. Она очень профессионально и уместно использована в партитурах Жоржа Бизе "Искатели жемчуга", "Арлезианка" и "Кармен". Арпеджио арфы сопровождают в них пейзажные зарисовки (антракт к III действию "Кармен", "Утро" в "Арлезианке") и лирические монологи героев (ария Надира, ария Хозе, большая сцена Микаэлы).

Много внимания арфе уделил Камиль Сен-Санс. Кроме большой партии арфы в опере "Самсон и Далила", где инструмент использован для обрисовки местного колорита (Древняя Иудея), он создал Фантазию для арфы соло и Фантазию для арфы и скрипки.

Блестяще написана Фантазия ор.95 ля минор. Романтически взволнованная музыка основной темы, смена разных по характеру эпизодов — героических, лирических, танцевальных, — благодарная фактура, позволяющая арфисту показать звук, техническое мастерство и темперамент, единство линии развития

при разнообразии выразительных средств — все это делаетopus Сен-Санса одним из шедевров арфовой литературы. Еще одна его пьеса — "Лебедь" из сюиты "Карнавал животных" — в оригинале создана для виолончели и фортепиано, но ее изложение, регистр и настроение так близки природе арфы, что ее повсеместно играют с этим инструментом. Известна редакция "Лебедя" для одной арфы А. Хассельмана.

Творчество Габриэля Форэ служит связующим звеном в цепи традиций музыкальной культуры Франции. В его арфовых сочинениях можно услышать общее с музыкой Сен-Санса и опусами Дебюсси и Равеля. В 1904 году он написал крупную концертную пьесу "Экспромт" op.86 и посвятил ее А. Хассельману. Она создана в свободной форме, где сменяют друг друга три музыкальных образа, три темы — патетическая, элегически-взволнованная и суровая, изложенные в нескольких эпизодах. В эпизоде разрабочного характера происходит столкновение между второй и третьей темой, приводящее к ликующему звучанию первой, которое и становится итогом борьбы.

В его пьесе "Владелица замка в своей башне" op.110, с эпиграфом из стихотворения П. Верлена, господствует лирическое начало и преобладает элегическое настроение; вариантность изложения главной темы сопровождается полифонизацией фактуры. Оба опуса Форэ вошли в золотой фонд современного арфового репертуара.

### **Арфовое искусство Англии XIX века**

Традиции народной игры на арфе, сложившиеся в островной Европе с древнейших времен, гонениями на бардов были подорваны. В XVIII веке, когда зарождавшийся романтизм стал искать истоки поэзии в фольклоре, в Шотландии и Уэльсе были сделаны попытки возродить их творчество. Напевы и наигрыши бардов, сохранившиеся в репертуаре других инструментов, стали собирать и записывать. Одним из таких энтузиастов был уэльский арфист Джон Пэрри (1776 — 1851).

Когда в начале XIX века возобновились периодические собрания уэльских бардов, Пэрри долгое время стоял во

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

главе этих конгрессов и в 1821 году был избран их старшиной. Он много ездил по стране, собирая напевы бардов, которые затем опубликовал в обширном труде "Уэльский арфист". Кроме многих подлинных народных мелодий, певшихся под аккомпанемент арфы, в нем есть большой очерк по истории арфы и музыки Уэльса.

Пэрри издал собственные пьесы для арфы, где сильно влияние уэльского фольклора, две тетради уэльских и шотландских мелодий с переводом текстов на английский язык, а также оперы, песни, гимны, музыку к драмам и пантомимам. Его сын — Джон Орландо Пэрри (1810 — 1879) был хорошим арфистом, учеником Бокса; стал известен как "певец баллад", которые он пел, аккомпанируя себе на арфе. Писал он романсы, комические песни и миниатюры.

На этих именах кончается нить, тянувшаяся от народных традиций игры на арфе в островной Европе, и начинается эпоха профессионализма, завезенного с материка. С последней трети XVIII века лучшие парижские арфисты в расцвете лет или в конце жизни переселялись в Лондон и там очень активно работали. В 60 — 70-х годах XVIII века это были Ш. Майер и Гохбруккер-младший; в середине 80-х — С. Эрар и Ж.Б. Кардон. В 1790 году в лондонских салонах демонстрировал высочайшее мастерство М. Марэн; тогда же в Англию приехал Я. Дусик и бежала жена Крумпхольца — А. Мейер. Это была первая волна немецко-чешско-французской арфовой культуры в Британии.

Вторая была в XIX веке, когда в Англии появились Ф. Дизи в 1806, Бокса — в 1817 и Лабарр — в 1821 году. Так, в первой трети XIX столетия почти все крупнейшие арфисты Франции и один из лучших мастеров превратили Лондон в столицу европейского арфового искусства на базе парижской школы. Эрар, выпуская новые арфы, заложил в 1801 — 1815 годах прочный фундамент для новой эпохи арфового искусства Британии. А его развитию способствовал Бокса-лучший арфист и педагог Европы, который с 1817 года начал преподавать и приобрел в Лондоне известность именно как учитель.

Необычным образом попал в Англию талантливый арфист Франсуа Жозеф Дизи. Он родился в Намюре (Бельгия) 14 января 1780 года в семье музыканта. Найдя на чердаке старую арфу, он стал самостоятельно учиться играть на ней. В 16 лет Дизи решил искать счастья в Лондоне, но перед отплытием корабля бросился спасать утопающего, сам не умея плавать. Его спасли, но корабль с его вещами и арфой уплыл. Дизи все же добрался до Лондона в качестве матроса. Вещей своих и корабля он так и не смог найти, так как не знал языка. Голодный, он бродил по городу, пока не услышал из окна звуков арфы. Дизи бросился туда — это был дом Эрара. Его выслушали и приняли на работу.

Он помогал Эрару усовершенствовать механику новой арфы, бегал по урокам, а через несколько лет был принят в оркестр Covent Garden, где и проработал 30 сезонов. Изредка происходили сольные выступления Дизи, и все, кто его слышал, восхищались выразительностью его игры и красотой звука.

Дизи был исключительно талантлив. Сочинял он также самоучкой, и оригинальность сквозит во всех его произведениях. Он искренен и самобытен в мелодике, ритме, фактуре, чем выгодно отличается от образованных, но мало одаренных композиторов-арфистов. Его "48 этюдов" имеют не только техническую, но и художественную ценность. В Лондоне были изданы Школа для арфы Дизи (1827) и педагогический сборник "Доступная арфа". Им написаны Соната, вариации, романсы и миниатюры.

Соната до минор в трех частях Дизи — это романтическое произведение по взволнованному характеру музыки, резкой смене темпов и контрастности тематического материала. Фактура Сонаты богатая, сложная и удобная. Порывистый ритм, акцентировка слабых долей делают главную партию I части драматически насыщенной. Ей служит контрастом восторженно-просветленная побочная в параллельном мажоре. Элегантно кокетливая заключительная партия — это еще один контраст к предыдущим темам. Короткая разработка построена на интонациях главной партии, которая становится элегически скорбной, а затем патетической и неистовой. Реприза начинается с побочной партии в одноименном мажоре. Заключительная

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

партия проходит в репризе дважды: первый раз в одноименном мажоре и как будто утверждает светлый характер музыки, но при повторении в миноре приобретает черты сугубо драматические, и часть заканчивается бурными пассажами, идущими на одном дыхании.

II часть — *Andantino cantabile* — созерцательная с более взволнованной серединой. В ней разнообразная и сложная из-за полифоничности музыкальная ткань, выразительная и весьма точно зафиксированная нюансировка. III часть — традиционное, казалось бы, Рондо. Но оно настолько драматизировано, что танцевальность приобретает нервный, задышающийся характер. По форме — это рондо-соната, и первый эпизод, играющий роль побочной партии, проходит еще раз в репризе. Второй эпизод — разработка, построенная на элементах главной партии. Третий раз тема рондо проходит в мажоре и опять сразу же в миноре, закрепляя драматический характер части и всей этой превосходной сонаты.

С 1830 года Дизи обосновался в Париже. Он изобрел так называемую "перпендикулярную арфу", струны которой во время игры находились в перпендикулярном положении относительно пола. Он пытался пропагандировать свой инструмент и основал в Париже фабрику совместно с И.Плейелем, но эта затея не удалась.

Дизи снова стал преподавать, на этот раз дочерям Людовика XVIII. Это было актом признания его заслуг. Он умер около 1840 года в Париже, но большая часть его жизни была отдана Англии. Там он воспитал многих учеников и прославился, как выдающийся исполнитель и композитор.

В историю арфы вошли несколько английских учеников Бокса — основателей национальной профессиональной школы. Один из них — Вильям Генри Стейль, о котором мы знаем только по его превосходным сочинениям для арфы, изданным в Лондоне. Это фантазии и вариации виртуозного плана, написанные в "блестящем стиле", в которых ощущается влияние его великого педагога.

Джон Чаттертон (1802 — 1871) учился у Бокса и Лабарра и, по-видимому, окончил Королевскую академию музыки; после изгнания из неё Бокса Чаттертон стал профессором

класса арфы. Он был также солистом оркестра Королевского театра, а с 1842 года — придворным арфистом. Он писал для арфы главным образом лирические миниатюры; ценность представляют его пьесы с национальными уэльскими мотивами.

Знаменитый арфист-виртуоз, яркий представитель эпохи романтизма в арфовом искусстве, признанный не только арфистами и не только Англии, Элиас Пэриш-Альварс родился 28 февраля 1808 года в еврейской семье, в Вест-Тенмуте. Очень рано, чуть ли не с шести лет начал учиться на арфе под руководством Дизи. Следующими его педагогами были Бокса и Лабарр. О результатах занятий Элиаса с Лабарром Фетис пишет: "С тех пор Пэриш-Альварс изменил свою манеру и воспринял характер грандиозный и мощное звучание, которые отличали его от других арфистов". Таким образом Альварс был воспитанником парижской классической школы. Композиции в молодые годы он основательно не обучался, но учился частным образом на рояле и стал превосходным пианистом.

В 1831 году он совершил первую гастрольную поездку по Германии и произвел большое впечатление в Бремене, Гамбурге и Магдебурге. По возвращении в Англию он усиленно занимается и достигает удивительных успехов в исполнении терций, секст и октав в стремительном темпе двумя руками, двойных и тройных флажолетов, флажолетных пассажей, новых pedalных комбинаций и неожиданных модуляций. Судя по перечисленным приемам, описанным его современником, Альварс переучивался игре на арфе Эрара и, вероятнее всего, опять под руководством Бокса, который незадолго перед тем издал брошюру о новых эффектах игры на арфе.

В 1833 — 1834 годах Элиас предпринял турне по Северной Италии, где 29 ноября, играя в Милане в одном концерте с Фильдом, произвел ошеломляющее впечатление. Обосновавшись в 1836 году в Вене, он работает солистом Венской оперы и женится на дочери местного валторниста Р.Леви, талантливой

\* Фетис ф. Ж. Всеобщая биография музыкантов.— Брюссель, 1836 — 1844.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

арфистке Мелании Леви, тоже занимавшейся исполнительской деятельностью.

Прожив в Вене около трех лет, концертируя и занимаясь педагогикой, в 1838 году Альварс отправился в длительное турне по странам юго-восточной Европы и Ближнего Востока. Он проехал весь Балканский полуостров и Турцию, записывая народные мелодии. Творческим итогом поездки стало одно из лучших его произведений — "Путешествие арфиста на Восток", где использованы греческие, болгарские и турецкие песни.

В 1842 году он вернулся в Германию в блеске славы и расцвете таланта. Он играл собственные исключительно сложные фантазии, а также "этюды Шопена, концерты Бетховена и Гуммеля с чрезвычайной бравурностью, легкостью и беглостью" — пишет его современник Перепелицын. Трудно поверить, что такое исполнение "не было у него результатом усидчивых занятий, что его упражнения сводились всего-навсего к гаммам и трелям простыми и двойными нотами, а получалось только в силу счастливых природных способностей". У Альварса были весьма большие и мягкие руки, но руки музыканта — результат его мучительно долгих занятий. Начав играть в раннем возрасте, он, как и Паганини, в 40 лет уже не занимался, и ему достаточно было для поддержания формы только гамм и трелей.

Арфиста слышали в Берлине, Франкфурте-на-Майне, Праге и Дрездене. В феврале-марте 1842 и 1843 годов он играл в Лейпциге, в зале Гевандхауза. В "Лейпцигской всеобщей музыкальной газете" Тереза аус дем Винкель разбирает его исполнение и заключает: "Пэриш-Альварс на своем инструменте — подлинный Колумб, который открыл богатые сокровища нового света для арфы"\*\*.

\* Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем.— С. 86 — 87.

\*\* Всеобщая музыкальная газета.— Лейпциг, 1842.— №9.— С. 167 — 168.

Другой отзыв: "Я познакомился в Дрездене с чудесным английским арфистом Пэриш-Альварсом, имя которого еще не пользуется той популярностью, какой он заслуживает. Он приехал из Вены. Это Лист в искусстве игры на арфе! Невозможно представить все то, чего он достиг на своем инструменте, столь ограниченном в некоторых отношениях: всех эффектов, то изящных, то мощных, оригинальных пассажей, и к тому же неслыханной звучности.

Его фантазия на тему из "Моисея" (Россини), ...его вариации с флажолетами на хор Наяд из "Оберона" и много других вещей того же рода меня настолько очаровали, что я отказываюсь это описать. Возможность, присущая новым арфам, при помощи двукратного передвижения педалей настраивать в унисон две струны подала ему мысль о таких комбинациях, которые, если увидеть их написанными, покажутся совершенно не исполнимыми. Однако вся их трудность состоит только в искусном использовании педалей для получения дублирующих друг друга нот, называемых синонимами. ...Пэриш-Альварс во время своего пребывания в Вене воспитал нескольких хороших учеников. Он только что выступал в Дрездене, Лейпциге, Берлине и во многих других городах, где его необычный талант постоянно возбуждал общий восторг. Чего он ждет, чтобы приехать в Париж" ?

Как заметил Берлиоз — автор второго отзыва, часть успеха Альварса следует отнести за счет новых технических возможностей арфы Эрара. Другую часть успеха надо приписать обстоятельствам или намеренно выбранному маршруту гастролей. Если бы Альварс решился дать концерт в Париже, очень возможно, что не стал бы сенсацией, потому что там знали большое арфовое искусство. Он редко играл в Лондоне, так как там жили Бокса и Лабарр, создатели тех новых эффектов, которые он эксплуатировал. Поэтому следует отнестись с осторожностью и объективностью к заявлениям некоторых историков о том, что Альварс был первооткрывателем и

\* Берлиоз Г. Мемуары.— М., 1962.— С. 469 и 515.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

необыкновенным явлением в арфовом искусстве. Его так называли лишь в Юго-восточной Европе, Италии и Германии, где, по словам Берлиоза, "редки хорошие арфисты" и "где арфист!, вообще говоря, не умеют играть на арфе" .

По отзывам современников-неарфистов отличительными чертами исполнительской манеры Альварса были блестящая техника, эффектность и разнообразие звука. Его звук поражал мощью, арфа звучала как оркестр, благодаря умелому использованию ее различных тембров и колористических приемов игры. Но эти шумы нельзя назвать ранее не известными: все они были (айдены за 50 — 70 лет до рождения Альварса. Им не призывали большого значения, видя в них каприз исполнителя и даже трюкачество; классики требовали от музыки выразительности, а не эффектности.

Исходно копившиеся на арфе Гохбруккера приемы *sdruciddondo*, *bisbiglando* и педального полутонного *glissando*, скромно и редко применявшиеся еще Крумпхольцем и Кардоном, описание в Школах Бакофена, Дезаргю и Бокса, Альварс стал применять на новой арфе Эрара помногу, в нюансах // и /У, с использованием энгармонизмов, а также ввел в обиход весьма эффектное большое *glissando* по всей арфе, как самостоятельное изобразительное и даже выразительное средство). Длительные флажолетные пассажи, против которых предостерегал Бокса, — также нововведение Альварса. Все это произвело впечатление революции в арфовой практике. На самом деле подъем на новую ступень в арфовом исполнительстве был подготовлен и сделан предшественниками Альварса, но стал достоянием европейской публики лишь благодаря интенсивным гастролям последнего.

В 1843 — 1844 года он прожил в Лондоне, когда там был на гастролях выдающийся русский арфист Н.П. Девиште, а в 1844 году вновь посетил Италию, вызвав изступленные восторги слушателей Неаполя. Через два года он вернулся

\* Берлиоз Г. Мемуары.— М., 1962 — С.469 и 515.

в Лейпциг, где 23 февраля 1846 года в зале Гевандхауза состоялось его последнее публичное выступление.

Этот период его жизни в Германии очень важен: он встретился с Мендельсоном. "Его связи с Мендельсоном оказали могучее влияние на его музыкальное чувство и придали ему в течение нескольких лет тенденции, близкие к серьезному искусству, которые изменили характер его сочинений. Эта трансформация становится очевидной в его Концерте соль минор op.81, который он написал в Лейпциге и который был там издан в 1847 году.

В этот год он собирается основаться в Вене, но не играя, а предаваясь серьезному обучению в композиции. В это время он пробовал свои силы в квартетах для струнных инструментов и в симфонических пьесах... Пэриш-Альварс имел звание камерного придворного арфиста. Этот титул не обязывал к очень активной службе, и он имел необходимое время, чтобы предаться работе над сочинением. К несчастью, его здоровье, очевидно, около года клонилось к упадку: он умер в Вене, в 1849 году, 25 января, и искусство потеряло в нем одного из наиболее благородных своих исполнителей".

Из произведений Пэриш-Альварса следует назвать Большой концерт соль минор op.81; Концерт op.98; Концертино для двух арф op.91; Концертино op.34; Четвертый большой концерт op.60, а также характерные пьесы "Серенада", "Танец цыганки", "Греческий марш", многочисленные фантазии на темы из опер Россини, Вебера, Доницетти, Беллини и "Путешествие арфиста на Восток".

Большая фантазия op.79 Си-бемоль мажор на мотивы оперы "Лючия ди Ламмермур" Доницетти — одно из последних сочинений Альварса в этом жанре. Она состоит из развернутой интродукции, пяти виртуозных вариаций и финала, фактура рассчитана на громадные руки и растяжку и насыщена самыми сложными видами техники: двойными нотами (терциями и секстами), пассажами из октав и децим, трелями с одновременным исполнением мелодии четвертым и третьим

\* Фетис Ф.Ж. Всеобщая биография музыкантов.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

пальцами, перебрасыванием рук на большие расстояния в быстром темпе, аккордами в широком и очень широком расположении, передвижением педалей по восьмым и шестнадцатым, а также двойными и тройными флажолетами и октавными *8(lgucsolan(1o*. Характер музыки не меняется, а лишь по-разному расцветивается. Основная цель автора — показать возможности инструмента и свое мастерство.

В его творчестве преобладало виртуозное начало. Наследие Альварса сейчас используется главным образом как инструктивный материал, хотя некоторые произведения ("Серенада") остались в репертуаре концертирующих арфистов. Как композитору ему не хватало богатства мелодического дара и умения в разработке тематики. Но мы должны помнить, что в свое время сочинения замечательного мастера обогатили технический и тембровый арсенал арфы.

В деятельности Пэриш-Альварса педагогика занимала скромное место. Однако за три года жизни в Вене он воспитал ряд профессионалов. Некоторые арфисты самовольно называли себя его учениками, не имея на то оснований. По праву к числу учеников относятся отличная (по оценке Берлиоза) пражская арфистка Клаудиус и Карл Гримм. Сомнения вызывают три других имени: Эдуард Штраус, Готлиб Крюгер и Жозеф Хассельман. Деятельность этих пяти музыкантов была столь плодотворной, что они создали новую немецкую школу игры на арфе.

К следующему поколению английских арфистов, которых с полным правом можно назвать представителями национальной профессиональной школы, принадлежат "уэльские арфисты" Д. Томас и Т. Эптомэс, названные так за пропаганду английского фольклора.

Джон Томас (1826 — 1914) обучался игре на арфе в Королевской Академии музыки у Дж. Чаттертона, был солистом Итальянской оперы в Лондоне и много концертировал в Англии и Европе. Дважды был в России — в 1852 и в 1874 годах. Томас играл главным образом свои обработки уэльских песен и пел их, сам себе аккомпанируя. Из его крупных сочинений известен Концерт для арфы с оркестром, а из методических — "12 этюдов". В его репертуаре были "Танец фей" и "Греческий марш" Пэриш-Альварса. После

смерти Чаттертона Томас стал профессором класса арфы в Академии музыки в 1871 году.

Томас Эптомэс — превосходный виртуоз на арфе — родился в 1829 году. Его жизнь связана с Лондоном, где он занимался в **основном** педагогической деятельностью. Кроме того он много концертировал. В 1893 году он участвовал во Всемирной выставке в Чикаго, где играл в ста концертах (соло и в ансамблях) # был "гвоздем выставки". Его сочинения — лирические **миниатюры** в духе английских народных песен — пользовались в свое время популярностью. В 1859 году в Лондоне издана его "История арфы" — один из первых трудов **арфиста-профессионала** на эту тему.

Арфовое искусство Англии, вобрав в себя лучшие достижения европейской арфовой культуры, к середине XIX века стало ведущим в этой области среди других стран и дало миру и крупнейшего **виртуоза** того времени на арфе Эрара Э. Пэриш-Альварса, и ряд отличных профессиональных арфистов, творчество которых осталось тесно связанным с народными истоками.

### **Арфовое искусство Австрии и Германии XIX века**

Историю арфового искусства Германии XIX века блистательно начали Л. Шпор и его жена Д. Шайдлер-Шпор, типичные представители романтического искусства. Эмоциональность их игры, драматическая взволнованность и виртуозность музыки Шпора, их кочевой образ жизни гастролеров, зарабатывающих на жизнь своим **мастерством**, — это черты новой музыкальной жизни Европы. В 1820 году Доретта познакомилась в Лондоне с арфой Эрара, но отдала предпочтение старой системе.

Еще более **инертными** оказались рядовые музыканты Германии, не **принимавшие** нового инструмента, и к сороковым годам арфовое **искусство** страны пришло в упадок, о котором писал не только **Берлиоз**, но и Мендельсон, Лист и Вагнер. И все же в стране существовали две арфовые **школы** — мюнхенская и **берлинская**, — из которых **вышел** ряд крупных музыкантов, **поддержавших** престиж Германии даже за рубежом.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

К мюнхенской школе относится Карл Обертюр, видный арфист середины XIX века, чья деятельность протекала главным образом в Англии.

Он родился в Мюнхене, в 1813 году, учился игре на арфе у Браухель и Редера; несколько лет проработал в Цюрихе, Висбадене и Мангейме. В 1844 году он переселился в Лондон, где сначала работал в оркестре Итальянской оперы, а затем занялся концертной, композиторской и педагогической деятельностью. Обертюр концертировал в разных странах Европы: в 1869 году он играл в Праге с оркестром Пражской консерватории; в 1871 — принимал участие в концертах известного антрепренера Ульмана.

Обертюр написал более 300 опусов, главным образом для арфы: Концертино (или Концертштюк) ор.253, Квартет для четырех арф, "Ноктюрн" для трех арф, Трио для арфы, скрипки и виолончели, много сольных миниатюр, Мессу с арфой, Легенду с арфой "Лорелея", фортепианные пьесы и оперу "Рыб сё Ыашиг". В начале XX века его произведения пользовались большой любовью арфистов и часто звучали в концертах легкого характера. Теперь их играют в школе и училище; они хорошо звучат, мелодичны, удобны и в известной мере сентиментальны. Не потеряли ценности "12 маленьких этюдов" Обертюра и этюды и прелюдии из его Школы — одной из самых известных новых методик. Он делал переложения ("Красный сарафан" А. Варламова). Обертюр не оставлял исполнительской деятельности. Он скончался внезапно 8 ноября 1895 года во время концерта в Лондоне.

С Мюнхеном связаны имена еще двух арфистов, работавших там в середине века: Элизе Крингс-Эйхталь посвятил Концерт для арфы выдающийся немецкий композитор Ф.Лахнер. В Лейпциге был опубликован обширный труд "Техника арфовой игры" мюнхенского педагога Августа Томбо.

Фигура Жозефа Хассельмана — бельгийско-эльзасского музыканта, о котором крайне мало биографических сведений, интересна как связующее звено между двумя арфовыми культурами и двумя поколениями арфистов в период перехода на арфу системы Эрара. Он учился у Пэриш-Альварса (что не доказано окончательно) и воспринял английский вариант

парижской школы, уже имея бельгийско-немецкую базу. Его лучшие ученики — сын Альфонс Хассельман и Карл Константин Людвиг Гримм — основатель современной немецкой (берлинской) школы.

Гримм родился в Берлине, в 1820 году, игре на арфе учился у Ж. Хассельмана и Пэриш-Альварса. Оценка, которую давали его игре современники, — исключительно высока. Он был придворным арфистом-солистом и концертмейстером придворной капеллы. Его педагогическая деятельность продолжалась почти всю жизнь. Ученики Гримма отличались высочайшим профессионализмом: блестящей техникой, мощным красивым звуком, выразительностью игры, умением бегло читать с листа. Он воспитал плеяду замечательных арфистов: Поссе, Пенитца, Цабеля, Эйхенвальд-Папендик, Р. Шпор. Гримм писал для арфы, но композиция не была его сильной стороной. Он умер 23 мая 1882 года в Берлине.

Дальнейшее развитие немецкой школы связано с деятельностью его учеников Пенитца и Поссе.

Франц Пёнитц родился 17 августа 1850 года в Бишофсведра (Зап. Пруссия) и очень рано начал занятия на скрипке и затем на арфе. Он учился у Гримма и уже в семь лет выступил в концерте как солист-арфист с капеллой В.Бильзе. С 1858 года он стал членом капеллы Кролля, потом концертировал в разных городах Германии и в 1866 году был приглашен на службу в придворный оркестр как "арфист Королевского театра". Слава этого выдающегося исполнителя все росла, и в 1891 году Пёнитц становится камер-виртуозом императорского двора в Берлине. Там он умер в 1913 году.

Как профессионал Пёнитц отличался огромными руками с очень большой растяжкой между третьим-четвертым и вторым-третьим пальцами. Это видно по одному из лучших его сочинений "Северной балладе", рассчитанной на большой звук и отличную аккордовую и октавную технику. Музыка "Баллады" сугубо романтична, сурового и мужественного колорита. В ней главенствует одна тема драматического склада, которая проходит несколько раз в различном изложении, чередуясь с более светлыми по настроению эпизодами. Длительное нагнетание звучности на двойных нотах приводит к насыщенно звучащей кульминации; в пьесе использован весь

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

арсенал изобразительных средств: флажолеты, *étouffé*, *glissandi* и *sdruciolando*.

Пёнитца привлекали в музыке программно-изобразительные моменты и драматические сюжеты. Им написаны "Танец смерти", "Итальянский романс", "Венецианская гондола", Фантазия "Миннезингер" для арфы и органа, опера "Клеопатра", струнный квартет, Симфониэтта для скрипки, виолончели и гармонiuма и др. Он преподавал в Берлинской высшей школе музыки; его учеником был Макс Зааль.

Другим замечательным учеником Гримма был Вильгельм Поссе (1852 — 1925). После окончания учебы он работал в Шарлоттенбурге, а с 1872 по 1903 год был солистом Берлинской оперы. Он концертировал, но по сравнению с Пенитцом мало. Слышавший его Лист назвал Поссе "...величайшим арфистом после Пэриш-Альварса". Корчинскую в игре уже старика Поссе поразили октавные *glissando* левой рукой по всей арфе *ff* от первой до седьмой октавы. У него были очень четкая техника при филигранной чистоте игры и сильный звук. Его руки не отличались величиной и растяжкой, как у Пенитца, и пальцы были не длинные, но с развитыми подушками.

С 1880 года Поссе был профессором класса арфы в Берлинской высшей школе музыки. Он много времени и сил уделял педагогике, создал свой метод игры, который передавал ученикам (в частности А.И. Слепушкину), но школы так и не написал. Его метод сводился к тому, что при игре гамм вверх предварительно ставятся не один, а два или даже три пальца одновременно (про запас). Большой палец помещается низко, под углом приблизительно в 40 градусов по отношению к струне, и движения всех пальцев в ладонь сопровождаются энергичным движением кисти вверх.

Поссе редактировал сочинения классиков (Вариации ор.36 Л. Шпора) и писал миниатюры для арфы. Наиболее ценны его "Шесть маленьких этюдов" и "Восемь больших этюдов", которые можно назвать "энциклопедией современной арфовой техники". В них представлены все достижения высшей трудности на арфе, и изложены не механистично, а художественно. Технический прием в каждом из них является отправной

точкой для создания выразительного образа. Среди них есть этюды драматические (№8 и №3), есть этюды лирические и танцевального склада (№2 и №6). По их исполнению можно судить об уровне технических возможностей арфиста и его ценности как музыканта. В 1964 году в Женеве состоялся Международный конкурс арфистов на лучшее исполнение Восьми больших этюдов.

Поссе дал путевку в жизнь американской арфе фирмы "Лайн и Хили" в 1898 году, когда играл на этом инструменте перед Международным конгрессом в Брауншвейге.

Последним крупным арфистом Австрии, не связанным с игрой в оркестре, был чех по происхождению Антонин Цамара. Он завершил ту эпоху, когда в арфе видели инструмент сольный и ансамблевый. Цамара был камер-виртуозом австрийского императора, профессором Венской консерватории и композитором. Его музыка — в основном лирические миниатюры — несет на себе черты салона. Среди переложений, сделанных им для арфы, "Утешение" №5 Ф. Листа.

В 1900 году в Лейпциге была опубликована его Школа — одна из лучших современных методик. Цамара воспитал ряд отличных арфистов, среди которых надо выделить имя В.Станека — основателя чешской школы игры на арфе.

Прекрасными профессиональными качествами и энергичным характером отличался другой ученик Цамара — Эдмунд Шуёккер. Он родился в Вене в 1860 году и умер там же в 1911. Долгое время он работал в оркестре Гевандхауза и профессором Лейпцигской консерватории по классу арфы в те годы, когда ведущим деятелем в музыкальной жизни города был К. Рейнеке. Результатом общения этих талантливых людей было создание последним Концерта для арфы ор.182, посвященного Шуюккеру, и каденций ко всем частям Концерта для флейты и арфы Моцарта.

В Америке Шуёккер концертировал и работал в оркестрах (Чикаго). Вернувшись в Вену, он стал профессором класса арфы в консерватории. Им написаны *Etüdenschule* ор.18, *Etüden-* и *Melodienalbum* ор.8, миниатюры для арфы. Он первым стал редактировать арфовые партии в сочинениях

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

Вагнера, Листа, Мейербера и др., снабжая их аппликатурой, педализацией, а некоторые облегчая.

Инициативу Шюе'ккера поддержали многие профессионалы-оркестранты, в том числе его восприимчив в оркестре Гевандхауза Иоганн Сноэр (1868 — 1936), который отредактировал и облегчил оркестровые партии Вагнера, Берлиоза, Россини, Шумана и др. Он также - успешно преподавал, аранжировал и писал для арфы этюды и лирические пьесы.

Редактирование оркестровых партий — это ответная реакция профессиональных арфистов, в том числе — выдающихся, на неграмотную запись и плохое знание возможностей инструмента большинства композиторов второй половины XIX века. Особенно неудобно и громоздко писал для арфы Р. Вагнер. Такие партии, как увертюра к опере "Летучий голландец" или многие места в "Кольце Нибелунгов" не только невозможно прочитать с листа, но и сыграть в том виде, как они написаны.

В партитурах Вагнера нередки две и даже три самостоятельных партии арфы; каждая из них профессионально сложна и требует высокой ансамблевой культуры. Для исполнения "Кольца Нибелунгов" в Байреит приглашают лучших инструменталистов, и арфисты, игравшие на этих музыкальных торжествах, могут гордиться.

Партии арфы в оркестровых сочинениях Р. Штрауса много удобнее: они всегда слышны, и даже сложные из них вполне исполнимы. Штраус применял сугубо арфовые аккорды в широком расположении, все виды арпеджио, двойные флажолеты, *glissando*, *bisbiglando* и *près de la table*. Очевидно, обучение в детстве игре на фортепиано у арфиста А. Томбо не прошло бесследно для композитора.

На рубеже XIX — XX веков инструменталисты всех специальностей стали заполнять вакуум в сфере искусства Северной Америки, способствуя созданию там национальных исполнительских школ. Из арфистов первым приехал туда Альфред Кастнер.

Он родился 3 марта 1870 года в Вене и музыкальное образование получил в Венской консерватории. Исполнительскую

деятельность начал в 1892 году в оперном театре Варшавы, где пробыл до 1898 года; затем несколько лет был солистом Национальной оперы в Пеште, а после открытия класса арфы в Национальной музыкальной академии стал там первым педагогом. Кастнер много концертировал по городам Европы, работал в Лейпциге и в 1901 году впервые приехал в Америку, где один сезон играл во вновь созданном Филладельфийском оркестре.

Когда началась Первая мировая война, Кастнер окончательно переехал в США и принял американское подданство. Он работал в Лос-Анджелесе солистом симфонического оркестра, концертировал, преподавал и до своей смерти в 1948 году возглавлял Калифорнийское отделение Национального общества арфистов.

Для арфы им написаны "10 этюдов для подвинутых учеников" op.2, "50 легких упражнений" op.11 и мелкие пьесы, вошедшие в современный педагогический репертуар, а также отредактированы партии арфы в операх Р. Вагнера. В Лондоне Кастнер издал книги "Арфа как сольный и оркестровый инструмент" (1909) и "О применении современной арфы" (1911 — 1912).

Во второй половине XIX века в Германии и Австрии возродилась очень сильная национальная школа игры на арфе, имевшая кадры высокообразованных арфистов-профессионалов и свой репертуар виртуозно-романтического направления. Крупнейшим немецким педагогом В. Поссе был создан новый метод игры на арфе. На рубеже веков немецкая школа через своих выдающихся представителей К. Обертюра, А. Цамара, В. Поссе и А. Кастнера оказала влияние на арфовую культуру Англии, Чехии, Венгрии, России и США.

### **Арфовое искусство Чехии XIX и начала XX века**

На протяжении XIX века в арфовой культуре Чехии наблюдается явление обратного воздействия — бумеранга. Народные традиции игры на арфе, лежавшие в основе творчества

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

и манеры исполнения Крумпхольца, Дусика, Немечека, перенесших их в европейские арфовые культуры, продолжали жить в быту чехов, где арфа по-прежнему была любима.

Отношение к ней, как к инструменту широко доступному, было причиной того, что в 1830 году при открытии класса арфы в Пражской консерватории (педагоги Я. Буриан и его ученица Й. Германсфельд) обучение на ней было обязательным, но без специализации. При такой постановке дела трудно было надеяться на хорошие результаты, и в 1832 году класс был закрыт.

Все же профессионализм европейского уровня прививался на народной основе через влияние уже сформировавшихся парижской, английской и немецкой школ. После гастролей Пэриш-Альварса и Берлиоза в арфе стали видеть инструмент не только народный, но и виртуозный, требующий высокого мастерства и для солиста, и для оркестранта. Таких национальных кадров в стране еще не было, кроме Германсфельд и Клаудиус, работавших в 40-х годах в Праге.

В 1854 году вновь открылся класс арфы, в котором занимались студенты многих специальностей. Среди них выделился и стал профессионалом Вацлав Алоиз Станек (1835 — 1910). Он учился на скрипке у Мильднера, на арфе — у Германсфельд, а в 1857 году уехал в Вену и продолжил обучение в классе А. Цамара. Вернувшись в Чехию, он стал работать в лучших оркестрах Праги, в том числе в Национальном театре. Начав преподавать с 1868 года в Пражской консерватории, Станек добился, что класс арфы стал специальным. Его лучшие ученики — Г. Трнечек, К. Ирмус, Ф. Шоллар, К. Горн, Б. Выкоуколова, А. Голый. Все годы Станек не оставлял концертной деятельности и в 1885 году получил звание придворного виртуоза, а через год передал класс арфы в консерватории К. Ирмусу.

Из учеников Станека наиболее талантлив воспитанник Пражской консерватории, арфист, пианист, дирижер и композитор Гануш (Ганс) Трнечек (1858 — 1914). Писать музыку он начал в 1879 году, в 1881 — 1882, годах играл в оркестре Цирера в Берлине; с 1882 года стал там арфистом придворного театра и дирижером концертов Вагнеровского общества. С

1888 года он — профессор класса арфы Пражской консерватории. Все эти годы Трнечек с большим успехом концертирует; благодаря редкому качеству музыканта-эрудита он стал душой музыкальной жизни Праги.

Его произведения для арфы — "Шуберт-фантазия", "Новеллетта" — оригинальны по фактуре и благодарны для исполнения. К числу лучших пьес относится Фантазия на темы симфонической поэмы Б. Сметаны "Влтава", прочно вошедшая в современный репертуар. Талантливый методист, Трнечек опубликовал "Школу игры на арфе" и создал целостную систему обучения. Его ученики — арфист Московского Большого театра Ф. Оме, виртуозы и профессора Пражской консерватории Ю. Нессы-Бехер, В. Кличке и М. Зунова-Скальска.

Другой ученик Станека, один из крупнейших и оригинальнейших арфистов-виртуозов и композиторов для арфы на рубеже веков — Альфред Холи (в английском произношении — Холи). Он родился в 1866 году в Португалии, где его отец — трубач Пражского Национального театра, друг Дворжака и Сметаны — был в то время директором консерватории и дирижером. Затем несколько лет до смерти отца семья жила в Смоленске; потом — обучение в классах композиции, арфы и скрипки Пражской консерватории.

После консерватории Холи работает в Немецкой опере в Праге, а с 1896 года — в Берлинской опере. Концертная деятельность принесла ему звание камер-виртуоза короля Пруссии. По приглашению Г. Малера с 1903 года Холи стал первым арфистом Венской оперы и затем — солистом оркестра филармонии в Вене. Он участвует в спектаклях Байрейтского театра, общается с выдающимися дирижерами и продолжает концертировать по странам Европы.

В 1913 году Мук предложил Холи работу в Бостонском оркестре США. Холи там часто играет соло, о нем тепло пишет американская пресса. Он начинает преподавать в консерватории Новой Англии и за 15 лет успевает многое сделать для создания арфовой культуры. В 1928 году Холи возвращается в Вену, где продолжает педагогическую деятельность. Там в годы Второй мировой войны он потерял старшего сына, во время бомбежки погибли его сочинения.

#### Тема 4. Арфа с двойным движением педалей...

Но и то, что осталось, — большой вклад в современный педагогический репертуар.

Им написаны "Технические этюды", "24 легких этюда" ор. 26, пьесы для арфы и ансамбли с участием арфы (в том числе дуэты для арфы с органом), а также выпущен сборник отредактированных оркестровых партий из произведений Р. Штрауса. Умер Холи в Вене, в 1948 году.

### **Арфовое искусство Италии XIX и начала XX века**

Ведущее положение Италии и Испании в арфовом искусстве Европы XVI — XVII веков, когда лучшим инструментом была двойная хроматическая арфа, сменилось в XVIII веке упадком после появления немецких крючковых и педальных арф. Они плохо приживались в среде любителей, а лучшие арфисты, освоившие новый инструмент, уезжали из страны. Таковы семья Петрини, работавшая в Берлине и Париже; Иобенарди, служивший в Королевской часовне Толедо; Луини, воспитавший первые поколения русских арфистов, и Федерико Фиорилло, долгое время живший в Лондоне, где он издал "72 упражнения" ор.41 на поворот в гамме.

Арфа Эрара стала известна в Италии позже, чем в других странах Европы, и потому в первой трети XIX века там не было крупных арфистов-профессионалов, игравших на ней. Но высокообразованные любители уже осваивали новый инструмент и нередко достигали большого мастерства в игре. Примером служит семейство миланского адвоката Бранко, для которого М. Глинкой в 1832 году написана "Серенада на некоторые мотивы из оперы "Анна Болейн" с виртуозной партией арфы, предназначавшейся Эмилии Бранко.

С большим успехом в Милане в 1833 — 1834 и в Неаполе в 1843 году прошли гастролы Э. Пэриш-Альварса, познакомившего широкую публику с возможностями двухрядной арфы. Бокса, проведший в Италии шесть лет (1842 — 1848), занимался антрепризой, композицией и педагогикой. Его деятельность стимулировала развитие профессиональной арфовой школы стра-

ны. Одним из первых ее представителей в середине XIX века был преподаватель Миланской консерватории Анжело Бовио (1824 — 1909) — автор 30 великолепных этюдов и педагог выдающегося итальянского арфиста Луиджи Маурицио Тедески (1867— 1944).

После занятий с Бовио Тедески пять лет учился частным образом у Ф. Годфруа и соединил в своей игре достоинства итальянской и французской школ. Он работал в театре Ла Скала, был крупным концертирующим арфистом, композитором, профессором Миланской консерватории, методистом. Благодаря последнему качеству Тедески стал основателем современной школы игры на арфе. Им издан ряд методических работ по обучению на обычной и хроматической арфе, составлены сборники педагогического репертуара. Его этюд "Ручей" входит в программы всех учащихся. Пьеса стала хрестоматийной по удобству фактуры, мелодичности и пластичности формы.



## Тема 5

### АРФА В РОССИИ ДО ГЛИНКИ. МОСКОВСКИЙ И ПЕТЕРБУРГСКИЙ ИС- ТОКИ РУССКОЙ АРФОВОЙ ШКОЛЫ

Арфовое искусство России до сих пор не привлекало внимания музыковедов, и арфа оказалась отторгнутой от общего русла развития русской и всеобщей истории музыки. Между тем, перечисляя инструменты, вошедшие в музыкальный быт России после реформ Петра I, Б.В. Асафьев называет арфу вслед за клавиром среди инструментов, ^ "российски освоенных" в начале царствования Александра I. Историки Ю. Келдыш, Т. Ливанова, В. Музалевский многократно упоминают арфу, как инструмент весьма популярный в стране.

Доказательством этого является арфовый репертуар той эпохи, созданный и игравшийся в России, обладающий непреходящей художественной ценностью. В архивах сохранились произведения для арфы конца XVIII — начала XIX века, написанные и даже изданные в России, забытые лишь потому, что они были рассчитаны на возможности арфы Гохбруккера. Подобная участь постигла не только русский репертуар этой арфы. В Европе в последние десятилетия начинают возрождать созданные для нее шедевры Альбрехтсбергера, Гайдна, Моцарта, Кrumphольца, Марэна, Бенды и Шпора. И в нашей стране начались поиски и издание забытых сочинений отечественной арфовой литературы.

Сравнение русского арфового искусства с европейским позволяет говорить о собственном пути его развития и не-

\* Асафьев Б.В. Композиторы первой половины XIX века. Русская музыка.— М., 1959.— С. 4 — 5.

сомненном своеобразии. Для определения особенностей отечественного репертуара принципиально важен следующий момент. В XVIII — XIX веках в России трудились многие иностранные музыканты, в связи с чем советскими учеными ставился вопрос об их роли в истории русской музыки. По их мнению, композиторов, долгое время работавших в России, — чеха Я.Б. Прача, немцев И.В. Гесслера и И.Г. Пальшау — следует признать деятелями русской музыкальной культуры.

В истории русской арфы есть аналоги: Д.Луини, С. Гартман, Ж.Б. Кардон, А.К. Дюмур, А.Н. Лепен многие годы работали в России, ставшей для некоторых из них второй родиной. Эти музыканты явились основоположниками русского арфового искусства, а их сочинения, созданные в России, — частью русского арфового репертуара. Русским арфовым репертуаром мы будем называть сочинения русских и иностранных композиторов для однорядной арфы Гохбруккера, рукописные и печатные, созданные и изданные в России с конца XVIII до середины XIX века. По манере изложения и степени технической сложности он не уступает произведениям мастеров европейских школ. Общность с европейской музыкальной культурой видна в системе музицирования русских арфистов (распространенность любительства), в жанрах сочинений для арфы, созданных в России (сонаты и вариации), в большом числе ансамблей смешанного состава с участием арфы и в тенденции к виртуозности, присущей европейской инструментальной музыке последней трети XVIII века.

Различие состояло в том, что в русском арфовом репертуаре с его возникновения преобладали соната и вариации, в то время как в европейском большой удельный вес имели дивертисмент и мелкие пьесы. Это тем более примечательно, что профессиональных музыкантов-виртуозов в России не было.

Особенностью русского арфового репертуара, ярко проявившейся с самого начала, стала опора на фольклор, тогда как в национальной музыке европейских стран XVII — XVIII веков фольклорные влияния слабо ощутимы. Уже в последней трети XVIII века в арфовых сонатах, рондо и вариациях, написанных в России, встречается цитирование русских народных песен. Подобные тенденции в творчестве Вебера, Листа,

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

Сметаны и других композиторов национальных школ видны гораздо позже.

Самобытность русского арфового репертуара объясняется своеобразием музыкальной жизни, обусловленной социальным положением художественной интеллигенции страны. Профессионалы всех видов искусств выходили главным образом из третьего сословия, но в России конца XVIII века этого сословия, развитого как в Италии, Англии или Франции, не было. И профессиональные композиторы-иностранцы, и отечественные композиторы-аматеры писали в расчете на вкусы и возможности любителей, которые знали и ценили народные песни. Поэтому фольклорные элементы в сочинениях для арфы сохранялись, все более органично сочетаясь с сугубо арфовой фактурой.

Судя по репертуару, уровень игры русских арфистов был не ниже, чем у европейски прославленных мастеров. Чтобы понять этот феномен, надо учитывать исторические и социальные условия появления и бытования арфы в России, степень влияния европейской арфовой культуры XVIII века на формирующуюся отечественную и особенности обучения русских арфистов, а также влияние русской народной песни и инструментальной специфики (пяти- и семипедальной арфы Гохбруккера и арфы Эрара) на отечественный репертуар.

В развитии арфовой культуры России есть четыре периода. Первый — предыстория инструмента, от которой существуют лишь разрозненные сведения о бытовании в стране диатонических и хроматических арф разных типов в письменных источниках XVI века. В ту эпоху название инструмента употреблялось в собирательном значении, а нотного материала от нее не осталось. Второй период связан с появлением в России педальной арфы Гохбруккера и формированием арфовой культуры в последней трети XVIII века. Третий период (конец

\* Аматерами называли себя музыканты из дворян, занимавшиеся музыкой бескорыстно, из любви к искусству.

XVIII — середина XIX века) — расцвет русского арфового искусства с кадрами профессиональных арфистов, большим числом любителей с высоким уровнем мастерства, широкими массами слушателей, знакомых с инструментом. Четвертый период связан с распространением в России педального инструмента Эрара.

Примитивные арфы и арфообразные инструменты с глубокой древности бытовали на территории нашей страны. Об этом говорят остатки древних арф, найденные в Крыму и на Кавказе в скифских погребениях IV — VI веков н. э., и изображения на вазах и металлических изделиях сцен состязания и игры на арфах. Греческий грамматик и софист Юлий Полидевк (II век н. э.) пишет, что "скифы явились изобретателями пентахорда" (пятиструнника) — своего рода арфы или кифары, струны которой навязывались из сыромятных ремней, а плектром служили козьи копытца. Современные ученые полагают, что скифы принесли арфу в Крым и на Кавказ из Средней Азии и Алтая, где она была широко распространена еще до нашей эры.

Среди ученых много споров вызвала фреска Софийского собора в Киеве, где изображен мужчина, играющий на струнном треугольном инструменте. Результаты последних исследований показывают, что на фреске нарисованы музыкант и арфа восточного происхождения.

Русские народные музыкальные традиции связаны с арфообразным горизонтальным щипковым инструментом-гуслиями, чье название связано с названиями родственных инструментов — марийского "кюсле", чувашского "кесле", литовско-карельского "канклес" ("кантеле"). Под перебор гусельных струн слепые гуслиеры сказывали былины и старины о героическом прошлом народа, плясали и пели свои "срамные" песни скоморохи. Последние были носителями бунтарских настроений простого люда; их искусство преследовалось, а инструменты уничтожались. Повелением царя Алексея Михайловича, ти-

\* См. выше, стр.- 32.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

шайшегоз в 1648 году вся скоморошья утварь была изъята и сожжена за Москвой-рекой.

### **Первый период. Предыстория арфы в России**

По мнению фольклориста Д.В. Покровского среди Музыкальных инструментов русского народа арфы никогда не было. Его правоту подтверждают сведения из Азбуковников и Словарей XVI — XVII веков. В этих своеобразных энциклопедиях слова "арфа, арфист" встречаются как чужеродные, требующие объяснения и перевода на русский язык. Слово "арфа" толковалось как "гусли", "псалтирь", "скрипица", "песница", "стих ангельский", "цытра", "кинира"; "арфист" же — как "игрец", "цитарист", "гудец". Следовательно, сам инструмент и исполнители на нем были иностранного происхождения.

Написание и звучание этих слов менялось на протяжении двух веков в зависимости от их произношения на языке страны, из которой был завезен инструмент. Самое раннее упоминание, встречающееся в Азбуковнике 1596 года, — "арфа", "арписта" — говорит о том, что первые арфы были завезены в Московскую Русь из Италии, где эти слова пишутся как *arpa, arpista*. Позднее появились арфы из Германии, и соответственно изменилось написание тех же слов в Словаре 1627 года — на "гарфа", "гарфенист" (от немецких слов *Harfe, Harfenist*).

Я. Штелин утверждает, что в середине XVIII века арфа не была новым инструментом в России. На ней давно

\* Штелин Якоб (1712 — 1785) — академик Санкт-Петербургской академии наук, первый исследователь музыки в России.

играли иностранцы в Немецкой слободе, там же ее изучили несколько русских. К свидетельству Олеария о том, что он видел в палатах царя Михаила девушку, плясавшую под арфу, следует отнестись осторожно, так как под арфой он мог подразумевать гусли. Более вероятно, что арфа была в домашней капелле боярина Матвеева, воспитателя Петра I.

Произведения для арфы той эпохи не сохранились, но о них можно судить по репертуару московского арфиста Лоренца, которого колоритно описал знавший его Штелин. Лоренц около сорока лет пел в трактирах\*\* и домах, куда его приглашали, старые немецкие песни (шуточные, студенческие) под аккомпанемент маленькой переносной арфы, играл на ней менуэты, полонезы и обучал желающих. Устройство подобных арф было настолько просто, что их вполне мог сделать хороший столяр. Таким образом, к середине XVIII века крючковые арфы в России можно считать освоенными.

### **Второй период. Начальный этап формирования русской арфовой культуры. Арфовое искусство Европы и русская музыкальная культура в последней трети XVIII века**

Особенности русской арфовой музыки становятся понятны при учете общественно-исторической обстановки в России, влияния европейской общемузыкальной и арфовой культур и влияния русской музыкальной культуры.

Существование крепостного права определяло социальную атмосферу России. В послепетровскую эпоху угнетение крестьян

\* Олеарий (1599—1671) — известный немецкий путешественник по России. Оставил подробные описания и зарисовки русского быта 1633—1643 гг.

\*\* Трактиры середины XVIII в. в России были своего рода клубами, где можно было почитать свежие газеты и послушать серьезную музыку.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

постоянно усиливалось — и одновременно происходило развитие производительных сил. Последняя треть века отмечена крупными сдвигами во всех областях промышленности, науки и искусства, связанными с именами М. Ломоносова, И. Ползунова, Н. Новикова, А. Мусина-Пушкина, Н. Львова. В эти же годы происходят первые серьезные выступления против самодержавия (Пугачевский бунт, А. Радищев).

Талантливейшие люди эпохи — Ф. Волков, А. Сумароков, Г. Державин, В. Капнист — внесли огромный вклад в создание отечественной литературы и театра. В противовес засилью итальянской, французской и немецкой музыки стала формироваться русская национальная музыка (Е. Фомин, В. Пашкевич).

Последняя треть XVIII века отмечена стремление<sup>^</sup> к созданию русской героико-патриотической оперы на национальный сюжет ("Начальное управление Олега" с музыкой Пашкевича, Сартти и Каноббио). Тогда же выходят первые печатные сборники русских народных песен, говорящие о тенденции к собиранию и сохранению фольклорных богатств. Позже создаются первые городские песни-романсы.

Изменения в культурной жизни России по времени совпали с подъемом европейского арфового искусства во второй половине XVIII века. В эти годы приток гастролеров и учителей-арфистов из Германии, Богемии и Франции в нашу страну был наиболее интенсивным. Среди них были выдающиеся исполнители и педагоги с европейским именем (Немечек, Журша, И. Гютель, А. Фишер) и безымянные учителя. Они играли на инструментах разных типов, среди которых преобладали крючковые.

В конце века в стране не редкостью был и педальный инструмент. Арфа Гохбруккера появилась в России как инструмент сольный и виртуозный, со своим сложившимся репертуаром. Поэтому и русский арфовый репертуар в подражание европейскому с самого начала был сольным и виртуозным.

Тогда же одновременно в нескольких местах происходит формирование русской арфовой культуры. Такими очагами в Москве стали близкие университету круги разночинной ин-

теллигенции и крепостные оркестры меломанов (Шереметева, Бибикова и др.). В Петербурге это были прочно связанные с арфой музыкальные дома Огиньских, Биронов, Нарышкиных, Строгановых и государственные учебные заведения: Воспитательное общество благородных девиц (Смольный институт) и Петербургский воспитательный дом, где обучение на арфе входило в число обязательных дисциплин.

### **Появление педальной арфы в России**

Приезд Иоганна Христиана Гохбруккера в Петербург в 1745 году с его первой педальной арфой стал событием не только в истории русской арфы. С его концертов в трактире — платных и общедоступных — Н. Финдейзен начинает отсчет всей последующей концертной жизни России. Он пишет, что Гохбруккер жил в доме Строгановых, известных высокой для своего времени музыкальной культурой. По свидетельству Штелина, музыке были обучены даже их слуги, а господа играли на изысканных инструментах. Можно утверждать, что среди последних была и арфа. Это доказывается большим количеством старых арфовых нот в библиотеке Строгановых.

После Германии и России педальная арфа стала известна во Франции (1746) и в Англии (1764!), но уже от Гохбруккера-младшего, племянника изобретателя. Новый инструмент привился не сразу. Еще долго в обиходе была крючковая арфа, достаточно усовершенствованная к концу века. Поэтому появление в России в 1755 году немецкого арфиста Иоганна Андреаса Кирхгофа с крючковым инструментом было воспринято его слушателями (в том числе Штелиным), как художественно значительное событие. Итальянских коллег Кирхгофа по придворному оркестру поразил его репертуар — концерты и сложные ансамбли. Он исполнял произведения мастеров Ман-

\* Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России.— М., 1929.— Т.2.— Вып.V.— С. 149.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

геймской школы, которые писали произведения крупной формы еще для крючковой арфы.

В 1762 году в "Санкт-Петербургских ведомостях" №73 появилось объявление: "На адмиралтейской стороне в Малой морской у трактирщика Гейса славный гарфенист Гохбрикер по понедельникам и воскресеньям до полудни будет играть на гарфе особливого рода, о чем охотникам чрез сие объявляется".

Несмотря на разное написание фамилий в объявлениях 1745 и 1762 года, Финдейзен предположил, что речь шла об одном и том же арфисте, якобы долгое время жившем в Петербурге. Ошибку Финдейзена понял И.А. Поломаренко и догадался, что в 1762 году играл либо родственник, либо однофамилец изобретателя, который был слишком стар, чтобы ехать в Россию. Действительно, в Петербург приезжал его племянник — выдающийся виртуоз и композитор И.Х. Гохбруккер. Под "гарфой особливого рода" подразумевалась, очевидно, уже вторая арфа системы Гохбруккера с семью педалями.

Племянник во всем повторил гастроли Гохбруккера-старшего: поместил объявление в газете, давал платные общедоступные концерты в трактире — и приезд его так же не получил должного резонанса, потому что во время его пребывания в Петербурге весь двор и меценаты, которые могли бы интересоваться им, были в Москве по случаю коронации Екатерины II. Все же их приезды оставили свой след: через два года для открывшегося Воспитательного общества благородных девиц (Смольный институт) Екатериной II была куплена в Париже педальная арфа системы Гохбруккера.

Таким образом, к последней трети XVIII века инструмент был известен в разночинных кругах Москвы и Петербурга и в среде, близкой ко двору (Головины, Строгановы). На арфе исполнялись танцы (менуэты, полонезы) и аккомпанементы к популярным ариям; существовали и переложения для нее русских песен и плясок. Авторские сочинения этого периода до нас не дошли. Так шел в стране процесс знакомства с арфами разных типов.

## Музыкальное образование в последней трети XVIII века

В обучении, его формах и особенностях четко видно взаимодействие трех компонентов, повлиявших на создание и развитие музыкальной культуры России. Общественное положение учащихся и цели обучения говорят о социальных отношениях в стране, а контингент учителей (на первых порах исключительно из иностранцев) — о степени влияния европейского искусства. Результат же обучения — кадры и уровень их мастерства — относится уже к достижениям отечественной музыкальной культуры.

К последней трети "безумного и мудрого", по выражению Радищева, XVIII столетия в музыкальном искусстве России сложилась весьма своеобразная обстановка. Дворяне, имевшие право и средства на образование, считали зазорной специальность музыканта, и целью их обучения было только любительское музицирование. Крепостные, не имевшие прав на образование, учились лишь за счет господ, готовивших себе музыкальных слуг. Дорогостоящие иностранные педагоги обучали для профессиональной исполнительской работы крепостных; одновременно их господа обучались тому же у тех же преподавателей, но именовались любителями. Подобное положение было и в государственной системе образования, примером чего служит Воспитательное Общество благородных девиц при Смольном монастыре, открытое в 1764 году.

Первые выпуски Смольного дали замечательные образцы интеллигентных женщин, отличавшихся от прежнего типа русской женщины воспитанием, разносторонним развитием личности, и, войдя в музыкальную среду России, они, безусловно, обогатили ее своим присутствием. Алымова, Нелидова и Борщева до появления в Петербурге Кардона исполняли обязанности придворных арфисток. Среди лучших дочерей России должно быть названо имя получившей вслед за Алымовой большую золотую медаль в первом выпуске Елизаветы Васильевны Рубановской.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

По свидетельству П.А. Радищева, "она была нехороша лицом, очень ряба, но умная женщина". Рубановская обладала большими актерскими данными как в трагических, так и в комических ролях. На торжественном выпуске 30 апреля 1776 года лишь три воспитанницы удостоились чести держать речь перед императрицей: Алымова — на французском, Рубановская — на немецком и Нелидова — на русском языке. Среди присутствующих была и сестра Рубановской — Анна Васильевна — с мужем А.Н. Радищевым. В 1782 году Е.В. Рубановская недолго преподавала в Смольном игру на арфе, а после смерти сестры занялась воспитанием племянников.

Когда Радищев был арестован, она продала доставшиеся ей по наследству дачу и дом, чтобы выплатить его мелкие долги, одаривать В. Шешковского, ведшего следствие, за снисходительное отношение к заключенному и устроить быт государственного преступника в Сибири, куда она привезла к нему малолетних детей. Вопреки церковному закону, запрещавшему жениться на свояченицах, А.Н. Радищев и Е.В. Рубановская вступили в брак. "В Илимске она не давала ему упасть духом \ — напишет впоследствии ее пасынок. В 1796 году при возвращении из ссылки Рубановская умерла. "Трое ... детей от второго брака родились в Сибири. Жена сенатора Алексея Андреевича Ржевского, Глафира Ивановна (Алымова), воспитывавшаяся с их матерью в Смольном монастыре и искренняя ее приятельница, бывшая с Елизаветой Васильевной в постоянной переписке во время пребывания последней в Илимске, наиболее ходатайствовала вместе с гр. А.Р. Воронцовым об этих трех сиротах", из которых меньшему было два месяца после смерти матери, "...он (Радищев) всегда говорил, что это была женщина с геройским духом" .

С творчеством педагогов Смольного по арфе (Гартмана, Лепена и, возможно, Лунина) связан репертуар, созданный

\* Биографии Л.П. Галмшгана, написанная по сыновьям. — М.-М.: Изд. ЛИ СССР, 1959.— С. №. N7. 45, 46.

в России в конце XVIII — середине XIX века, а открытие в 1765 году "Особливого училища для воспитания малолетних мещанских девушек" (как первоначально называлось Мещанское отделение Общества) привело к появлению первых профессиональных русских арфистов-педагогов. Высокий уровень мастерства смольнянок говорил о длительном и серьезном обучении игре на арфе, которое бывает возможным лишь при наличии целостной системы музыкального образования, и в стенах Смольного подобная система существовала.

Воспитанницы обучались пению и игре на каком-либо инструменте, теории музыки и композиции. Учителями в Обществе были лучшие музыканты столицы, причем одни и те же педагоги преподавали и в Благородном, и в Мещанском отделении, но за работу в последнем платили намного меньше.

Арфа была любимым инструментом смольнянок; она считалась наиболее благородным и специально женским инструментом, и уровень преподавания на ней был очень высоким. Обучение велось на педальной арфе Гохбруккера, и к 1774 году в Обществе было как минимум два инструмента. Уже с 1766 года смольнянки играли на различных инструментах в антрактах театральных представлений, пели французские и итальянские арии под аккомпанемент клавесина или арфы на камерных концертах ко дворце. В газетах 1775 года писали, что по случаю Кучук-Кайнарджикского мира с Турцией в Смольном было большое торжество, где воспитанницами исполнялся концерт "на двух вместе арфах". Арфа использовалась и в небольшом оркестре Общества, которым руководил В. Мартини.

Судя по репертуару смольнянок (аккомпанемент к ариям, концерт для двух арф, участие в оркестре), они воспитывались в традициях западноевропейской музыки, а их игра отличалась высокими техническими достоинствами. Мастерство было присуще и будущим специалистам из Мещанского отделения, и будущим любительницам из Благородного, так как они обучались у одного и того же педагога по одной и той же системе, что и было особенностью музыкального образования русских арфистов

Первые выпуски Смольного дали самых талантливых арфисток: Глафиру Алымову, Елизавету Рубановскую, Екатерину

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

Нелидову, Настасью Борщеву, Евгению Смирную и Настасью Семишину. Имя их педагога по арфе оставалось до сих пор неизвестным. С открытия Общества в нем непрерывно в течение пятнадцати лет преподавал "инструментальной и вокальной музыки учитель" Джузеппе Луини. После его ухода из Смольного педагоги часто меняются, что сразу же сказало на качестве обучения. Отсюда следует, что именно Дж. Луини был педагогом по арфе у первых выпусков.

Мещанское отделение Общества было открыто почти одновременно с Благородным, но имело иной контингент учащихся (дети купцов, мещан, духовенства) и иные цели образования: в нем готовили высококвалифицированных педагогов для замены иностранных учителей.

Останавливает на себе внимание имя Настасьи Семишиной, чью жизнь удалось воссоздать по архивным документам. Она воспитывалась в Мещанском отделении 12 лет. Ее успехи в музыкальном образовании были таковы, что после выпуска в 1779 году ее оставили там преподавателем по арфе и клавикордам. Она стала первой русской арфисткой-педагогом, получившей профессиональное образование в России.

В 1781 — 1785 годах в Обществе преподавали игру на арфе быстро сменявшие друг друга Аппью, Рубановская, Куртнер, и Семишиной оставили только учениц на клавикордах. После ухода этих педагогов из Общества она вновь стала давать уроки на арфе, но уже под фамилией Ахте,- так как вышла замуж за подлекаря Общества И.Ф. Ахте. Она преподавала в Мещанском отделении двадцать три года. Так документально подтвержден факт профессионального обучения арфистов в России с основания в 1765 году "Особливого училища".

Другим учебным заведением, готовившим музыкантов-педагогов, был Петербургский воспитательный дом, где обучение на арфе началось в 1783 году с появления там Луини. Так профессиональная подготовка арфистов-учителей из разночинцев была сосредоточена в государственных учреждениях Петербурга.

В газетах 70 — 90-х годов встречаются десятки объявлений с предложениями услуг в качестве домашних и приходящих

учителей от чешских, немецких, итальянских и французских арфистов, нередко совмещавших преподавание на арфе с другими достоинствами, вроде знания языков или даже бухгалтерского учета. Результатами обучения у таких безымянных педагогов могло быть лишь умение "на гарфе бречать". Были объявления с именами и рекомендациями. Это крупные арфисты-педагоги Дамюн и И. Гютель, бывший преподаватель по арфе в семье великого канцлера Литовского Сапеги, поселившийся в 1784 году в Москве. Самые талантливые давали концерты. Так, С. Гартман концертировал и преподавал в Смольном. В этот период в России появились и те, кто оказал серьезное влияние на развитие московской и петербургской арфовых школ — Ж.Б. Кардон и А. Фишер.

Не следует думать, что обильный импорт арфы был связан с волной французской эмиграции, вызванной революцией 1789 — 1793 годов. Он начался еще в середине 70-х годов XVIII и закончился в 10-х годах XIX века вследствие большого подъема в арфовом искусстве и развития концертной деятельности в Европе. Интенсивный приток в страну педагогов и исполнителей говорит о массовом спросе на арфу в России, о ее широком распространении во всех сословиях и от столиц до усадеб.

В противовес Петербургу, искусство которого базировалось главным образом на привлечении наемных артистов, для старой столицы и усадебного дворянства было характерно искусство крепостных. Но судить о числе именно арфистов среди них очень трудно, так как в то время музыкант владел не одним, а несколькими инструментами, и при этом пел и сочинял музыку. В этом смысле сообщение о продаже "изрядной арфянки" Аксиньи Рочеговой ее хозяйкой, помещицей Л.И. Чертковой, является исключением из правила, так как подчеркивается специализация крепостной музыкантши. Типичны в этом аспекте капельмейстер оркестра московского меломана Г.И. Бибикова Куликов, игравший на нескольких инструментах, в том числе и на арфе, или мальчик, обучавшийся

\* Натансон В.А. Прошлое русского пианизма.— М., 1960.— С. 62.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

на клавире, арфе и певший при этом, которого соби́рался купить для своей домашней капеллы Г.Р. Державин;

К 80 — 90-м годам XVIII века в Москве сложилась весьма своеобразная обстановка. Арфы там были "в большом ходу", а основной контингент играющих — любители из среды служилого дворянства и московской интеллигенции. Так, на арфе играл профессор математики Московского университета Г.И. Мяков\*\*. Круг профессиональных арфистов Москвы состоял из иностранцев-педагогов и обученных ими за счет господ крепостных музыкантов: ансамблистов, аккомпаниаторов и реже солистов.

Судьба замечательной актрисы и певицы Прасковьи Ивановны Жемчуговой (1769 — 1803) и типична, и исключительна для своего времени. Обычным для Москвы было обучение крепостной у педагога-иностранца. Жемчугова играла на клавесине, арфе, гитаре и пела. Исключительными были ее одаренность и то, что ее педагогом был Ж.Б. Кардон — крупнейший арфист Европы и один из первых методистов, создавший свою школу.

В социальном аспекте границы педагогической деятельности Кардона были полярны: в Москве он готовил к профессиональной исполнительской работе крепостную, а в Петербурге учил великих княгинь для будущего любительского музицирования. Но рассматривая его деятельность в профессиональном аспекте, видим, что преподавание велось им по одной системе, что приводило к одинаково доброкачественной технической подготовке и будущих профессионалов, и будущих любителей. Пример с Кардоном и Жемчуговой ярко иллюстрирует специфику обучения в тот период: такой контингент учащихся и цели обучения были характерны для России в целом.

Выше говорилось о роли чешской арфовой культуры в создании национальных школ ряда европейских стран. К именам Крумпхольца, М. Гайдна и Немечека можно при-

\* Глинка С.Н. Записки / Русская старина, 1895.— С. 248.

\*\* Жихарев С.И. Записки современника.— \1.-\11., 1934.— С. 43.

совокупить имя Альберта Фишера, большую часть жизни отдавшего русской арфовой культуре. Появившись в начале 90-х годов в Петербурге с той волной концертантов, среди которых были его соотечественники Никиш, Немечек и Журша, он с 1794 года оседает в Москве, связав с ней всю свою дальнейшую исполнительскую и педагогическую деятельность.

Можно представить то направление, в котором Фишер воспитывал своих учеников: он любил русские песни и играл их на арфе. "Кто их сочинял? — говорил он. — Этого никто не решит. Но в них слышен голос уныния, как будто бы несущийся из какой-то дали туманной. Это голос сердца и мысли, которые чего-то ищут, чего-то выпрашивают у жизни..." Людей русских называл он "людьми добродушными и сострадательными". С.Н. Глинка сообщает, что после Фишера "только и осталось "Рассуждение о музыке", а остальные записи его пропали". Если бы удалось найти его сочинение, это был бы ценнейший документ о состоянии арфовой культуры в России конца XVIII и начала XIX веков. Фишер пережил, не выезжая из Москвы, нашествие Наполеона, но после 1812 года отошел от дел и умер в 1823 году. Есть все основания причислить Фишера к либерально-патриотической среде Москвы, давшей русской культуре Кашина, Мерзлякова, Грибоедова и Одоевского. Своей тридцатилетней концертной и педагогической деятельностью он способствовал тому, что в старой столице, где арфа и до его приезда была широко известна, она стала к 20-м годам XIX века особенно любимым инструментом.

Круг музыкантов, игравших в Москве на арфе, — профессионалы из крепостных, любители из разночинной интеллигенции и демократически и патриотически настроенного дворянства — составил ту среду, в которой неизбежно должен был возникнуть отечественный репертуар для этого инструмента, основанный на фольклоре. Появление в их среде крупного арфиста-профессионала могло затормозить или ускорить этот стихийный процесс, в зависимости от личных устремлений такого музыканта.

Рассматривая под таким углом зрения роль Кардона среди московских арфистов в 1789-1790 году, можно утверждать, что своей педагогической деятельностью в этот период он сти-

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

мультировал лишь сугубо профессиональное развитие арфовой культуры страны, придавая ей невольно западноевропейскую ориентацию. Рассматривая в том же аспекте роль Фишера, можно видеть, как его творческая направленность способствовала созданию в среде московских музыкантов отечественного репертуара для арфы, основанного на обработке народных песен, и национальных кадров арфистов, игре которых уже были присущи основные признаки будущей русской исполнительской школы — задушевность и напевность.

Резюмируя особенности обучения игре на арфе в Москве и Петербурге на рубеже веков, можно сделать вывод, что основное различие было в социальном составе учащихся обеих столиц, тогда как педагоги были одни и те же, нередко переезжавшие из одного культурного центра в другой — иностранцы с различной степенью мастерства, представлявшие национальные школы разных стран. Цель обучения — специализация или любительство — зависела от социального положения учащегося. В государственных учебных заведениях Петербурга из разночинцев готовили будущих педагогов; в Москве крепостных обучали частным образом за счет господ для последующей исполнительской деятельности. Будущие специалисты и любители по уровню владения инструментом не отличались друг от друга.

### **Третий период. Становление русской арфовой школы. Любительство как явление русской музыкальной культуры конца XVI I — середины XIX вв.**

Своеобразная система обучения повлияла на складывающуюся отечественную арфовую культуру. Педагогическая направленность музыкального образования в государственных учебных заведениях и исполнительски! уклон обучения любителей, а также подготовка из крепостных, главным образом ансамблистов, оркестрантов (редко — солистов) привела к тому, что в стране к началу XIX века сольный репертуар для арфы

создавался композиторами-профессионалами в расчете на игру любителей.

Их вкусами и возможностями был обусловлен даже выбор жанра (например, вариаций на темы народных песен), а жанр предопределял музыкальный язык и фактуру сочинений. Отличное качество обучения любителей и их подлинно виртуозное мастерство позволяли писать для них произведения на самом высоком уровне технической сложности, значительные по содержанию, крупные по форме и совершенные по художественным достоинствам.

Чем отличались "любители" с высоким уровнем мастерства от "профессионалов"? С точки зрения чисто технического владения инструментом — ничем. Их принципиальное отличие было в социально-экономическом аспекте: профессионалы зависели от уровня своего мастерства, от продажи своих знаний и умений, а любители — нет, так как они своим мастерством не зарабатывали себе на жизнь.

Одаренные любители интуитивно понимали общественную значимость своих достижений, искали выхода к слушателю и находили его в салонных концертах, музыкальных кружках, клубах и т.п. Их глубокое увлечение арфой и высокий уровень исполнительского искусства стимулировали создание художественных произведений для арфы, ценность которых не умаляется первоначальными адресатами и проверена временем.

Любительство неуклонно развивалось. За 75 лет сменилось три поколения арфистов-любителей. Музицирование первого поколения (1764 — 1789) было близко к фольклорным традициям. Русского авторского репертуара в 60 — 70-х годах XVIII века еще не было, и едва умеющие играть аматёры просто подбирали на арфе по слуху русские песни. Это

\* И 17ХУ г. в России уже работал Ж.Л. Кардон, оказавший огромное влияние на развитие арфового искусства страны.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

был первый и очень важный источник создания отечественной арфовой музыки и русской школы игры на арфе.

В 70 — 80-х годах наиболее образованные любители уже играли произведения для арфы профессиональных композиторов: сонаты Д. Паизиелло, С. Гартмана, первые ансамбли Д. Бортнянского.

Любители второго поколения (1789 — 1812) отличались талантливостью и виртуозным мастерством. Выдающиеся арфисты эпохи Ж.Б. Кардон и А.К. Дюмур и крупнейшие русские композиторы Д. Бортнянский и Д. Кашин посвящали им свои произведения, которые говорят об очень высоком уровне арфовой культуры в стране на рубеже веков. Это поколение выдвинуло из своей среды первых женщин-композиторов России: Куракину, Головину, Строганову.

Видные представители третьего поколения (1812 — 1845) принадлежали кругам либерально-патриотически настроенного дворянства Москвы и Петербурга: Е.С. Уварова-Лунина, сестры М.С. и Е.А. Грибоедовы и Л.С. и Е.С. Даргомыжские. Арфа в эти годы становится широко распространенным инструментом; в Москве часто звучат ансамбли для арфы с другими инструментами, для многих арф и арф с хорами. Это была среда, питавшая творчество А. Верстовского, А. Алябьева и М. Глинки. Прекрасное знание инструмента, отразившееся в их сочинениях, опиралось на высокую арфовую культуру той эпохи и было ими почерпнуто в бытовом музицировании арфистов-любителей. Истоки мастерства выдающегося арфиста Н.П. Дебитте, исполнительское творчество которого стало вершиной русского арфового искусства, также следует искать в среде музицирующей московской интеллигенции 20 — '30-х годов XIX века.

\* Дата 1812 г. взята из общен исторической периодизации: после Отечественной войны началась новая эпоха в русской культуре.

## Русский арфовый репертуар эпохи классицизма

На создание русского арфового репертуара повлиял ряд обстоятельств. К обстоятельствам внешнего порядка относится европейское происхождение арфы. Отношение к ней, сложившееся за тысячелетнее существование в Европе, как к инструменту сольному, аккомпанирующему и ансамблевому, и ее репертуар, завезенный вместе с арфой, — концерты, сонаты, вариации — послужили отправными точками для **композиторов**, работавших в России в XVIII веке, — Паизиелло Санти, Бортнянского и др.

К обстоятельствам внутреннего порядка следует отнести становление в конце XVIII века отечественной исполнительской культуры и общее для всех инструментов обращение к народной песне при создании национального репертуара. Этот процесс, имевший первостепенное значение для будущего русской музыки, происходил повсеместно и был связан с анонимным творчеством композиторов-любителей, дошедшим до нас в рукописных сборниках XVIII века. Эти сборники арфистами не исследованы. К тому же в них не указывалось, какому инструменту предназначалась та или иная обработка; а так как **различить** клавирную и арфовую фактуру, которая не была так специфична, как теперь, неспециалисту очень трудно, то до сих пор остаются загадкой ранние пласты отечественной музыки для арфы.

Художественная же ценность и музыкально-воспитательное значение "простых" обработок народных песен огромны, и для истории русской арфы весьма важны сведения о том, что уже в 1771 году дочери Нарышкина плясали под арфу "голубца", что под нее шли русские пляски в Аудиенц-зале

\* Натансон И.Л. Прошлое русского пианизма.— М., 1960.— С 9— 10.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

Зимнего дворца\* и что А. Фишер играл на арфе русские и донские (козацкие) песни.

Ко всем инструментам в равной степени относились изданные на рубеже XVIII — XIX веков сборники русских народных песен В.Ф. Трутовского и И. Прача. В предисловии к "Новейшему и полному Российскому Общепародному песеннику" (1810) даже говорилось, что "нежные и любовные песни употребляются по большей части милыми девушками и любезными женщинами; они изъясняют чувствования нежных сердец своих, вторя прекрасному голосу на фортепиано, клавикордах и арфе..."

В истории отечественной музыки второй половины XVIII века особняком стоят имена талантливых женщин, создательниц песен, вошедших как народные в сокровищницу русского фольклора. Это императрица Елизавета Петровна, Прасковья Жемчугова, Елизавета Сандунова и Марья Нарышкина. Песнетворчество последней относится к истории арфы в России.

Представительница первого поколения любителей, красавица-арфистка, певица и плясунья, она вошла в жизнь Потемкина, в сатирические пьесы Екатерины II и в поэзию Державина. Ее песни о любви и разлуке ("По горам, по горам" и "Ах, на что ж было"), которые П. Киреевский относит к авторским историческим, органично вошли в фольклор.\*\* Зрелый вариант песен помещен в сборнике Прача в 1790 году, и для точного воспроизведения песни следует исполнять так, как пела сама Нарышкина — с сопровождением арфы.

Первая песня написана в мажоре с переходом в параллельный минор; куплет представляет собой шеститакт; в аккомпанементе есть элементы подголосочной полифонии. Это то новое, что внесла народная песня в отечественную арфовую музыку.

\* Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII в.— М., 1952 — 1953.— Т. 2.— С. 408.

\*\* Бессонов П.Л. Песни, собранные Киреевским.— М., 1872.— Вып. 10.— С. 223 — 436.

Вторая песня "Ах, на что ж было" уже Киреевским была признана народной. Обе песни были очень популярны, известны под именем "нарышкинских" и имели много вариантов в тексте и музыке. Они были настолько глубоко освоены, что реминисценция песни "По горам" в опере Р. Щедрина "Не только любовь" воспринимается как основная характеристика подлинно народного образа Варвары.

Первыми сочинениями женщин-композиторов России стали русские песни с сопровождением арфы, что было лучшим свидетельством любви к инструменту уже в 70-х годах XVIII века. Органичному вхождению арфы в русскую инструментальную культуру прежде всего способствовали народные традиции игры на гусях, которые сказались в манере исполнения и выборе фактуры для арфы. Так что для формирования арфовой культуры в стране имелись благоприятные предпосылки, и бурное развитие в ней арфового искусства в последней трети XVIII века можно считать исторически обусловленным.

#### Пример № 10

Нарышкина М.Л. "По горам, по горам"

*Andante sostenuto*

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

В России были распространены разные виды арф — примитивные, крючковые и педальные, — и у каждой из них был свой диапазон и круг тональностей. Поэтому, говоря об арфовом репертуаре, приходится иметь в виду возможности того типа инструмента, которому предназначалось сочинение.

Старые виды арф — дешевые, общедоступные, для которых создавался подлинно русский репертуар из обработок народных песен, — были распространены повсеместно и особенно в Москве. Дорогостоящие педальные инструменты Гохбруккера были только у знати и крупнейших профессионалов Петербурга. Но с этими инструментами было связано дальнейшее развитие русской школы с 70-х годов XVIII и до 20-х годов XIX века, и потому при разборе арфового репертуара эпохи классицизма будет иметься в виду педальный инструмент.

На жанровое своеобразие этого репертуара повлияла европейская культура, от которой были заимствованы такие музыкальные формы, как соната и вариации. Любительское музицирование привело к созданию ансамблей смешанного состава и большого числа вариаций на русские песни. На вариациях сказалась фактура народных инструментальных наигрышей и даже манера исполнения их гуслеями. Особенности русского арфового репертуара эпохи классицизма являются крупная форма, виртуозность фактуры, предназначенность любителям и — главное — насыщенность его песенными интонациями. Эти признаки присутствуют в произведениях для арфы, написанных в России профессиональными композиторами уже в 70 — 90-х годах XVIII века. Самые ранние из них известны только по названиям: Концерт для двух арф неизвестного композитора и Сонаты для арфы Дж. Паизиелло, написанные для его ученицы великой княгини Марии Федоровны. Ноты произведений не найдены, и судить о них невозможно; но это — адресованные любителям произведения крупной формы, следовательно, достаточно сложные технически.

Следующими по времени создания являются Две сонаты ор.УШ и Три сонаты ор.Х Семена Гартмана. Об их авторе стало известно лишь теперь: в архиве Смольного за 1784 — 1785 годы Гартман значится учителем по арфе. Две сонаты

для арфы или клавесина с аккомпанементом скрипки ad libitum op.VI 11, посвященные княжне Ек. Вяземской, по строению близки дивертисментам. От них найдены не самостоятельные по музыке скрипичные партии.

От Трех сонат для арфы или клавесина op.X, посвященных графине Остерман, сохранились арфовые партии. В них использован русский народный тематизм, а музыка обаятельна своей искренностью. В Посвящении указаны намерения автора: сонаты предназначались не для прославления его имени, а для удовольствия играющей графини (для домашнего музицирования). Гартман пишет, что стремился к простоте изложения, напевности, к мелодике чувствительной, в характере, свойственном любительнице. Здесь впервые прямо говорится (и говорится иностранцем!) об особенностях русской музыки и русской исполнительской школы — задушевности и напевности. (См. Приложение 2).

Соната №1 Ре мажор напоминает дивертисмент: I часть — *Allegro*; II — *Rondo*; III — *Аллеманда*; IV часть — *Менуэт*. В III части Сонаты №2 использованы интонации украинской песни. Соната №3 соль минор — двухчастна. В основе ее первой части — песня "Ехал козак за Дунай", ставшая популярной после победы над Турцией. Это самое раннее ее цитирование в русском арфовом репертуаре.

Среди сочинений крупнейшего русского композитора-классика Дмитрия Степановича Бортнянского есть два Квинтета — ля минор и До мажор — для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели и Концертная симфония Си-бемоль мажор для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба, фагота и виолончели, написанные с 1783 по 1790 год. В камерном творчестве Бортнянского складывался классический стиль • отечественной инструментальной музыки, поэтому партии арфы в дошедших до нас Квинтете и Концертной симфонии рассматриваются как образцы русского арфового репертуара эпохи классицизма.

\* Квиним ля минор liori pit kogo nyne ugeriip.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

С 1783 года Бортнянский находился на службе при Малом дворе в Павловске. Он писал свои камерно-инструментальные произведения для высокопоставленных любителей. Из них шестеро играли на арфе: великие княгини Мария и Анна Федоровны, фрейлины Алымова, Нелидова, Борщева и Смирная. Именно тогда композитор мог близко познакомиться с инструментом и не случайно включил его в ансамбли. Все написанное Бортнянским для арфы технически несложно и привлекает внимание из-за высоких достоинств музыки. Он использует арфу главным образом в *tutti*, не давая ей ответственного материала. Во II части Квинтета До мажор — прекрасном инструментальном романсе — она аккомпанирует солирующей скрипке. По сравнению с Квинтетом в Концертной симфонии партия арфы музыкально богаче: там есть характерные для классической арфовой фактуры гаммообразные построения, простые и ломаные октавы, двойные ноты, а в III части симфонии — даже элементы украинской темы.

### Пример № 11 а и б

Бортнянский Д.С. Концертная симфония, ч. III, ц. 19,  
тт. 9—12 и ц. 24, тт. 5—8

24 *Allegretto*



19



В инструментоведческом аспекте ансамбли Бортнянского интересны применением транспонирующей арфы. В рукописях композитора ее партии написаны на тон выше общей тональности (Ре мажор вместо До мажора в Квинтете и До мажор вместо Си-бемоль мажора в Концертной симфонии). Из собственноручных помет Бортнянского в рукописи Квинтета следует, что арфу настраивали на один тон ниже других инструментов, чтобы ей стали доступны отклонения в родственные тональности. Следовательно, в распоряжении композитора была педальная арфа Гохбруккера с пятью педалями и основной настройкой в До мажоре.

"Сын-соперник" Бортнянского был первой русской оперой, где использована арфа; но она появляется не как оркестровая краска, а как аккомпанирующий инструмент на сцене, когда Саншетта-Нелидова, играя на ней, должна была петь песенку.

Партии арфы встречаются в партитурах Д. Сарти и Е.И. Фомина; в них определилась та трактовка инструмента, которой придерживались впоследствии все композиторы XIX века от Козловского до кучкистов. В 1791 году в типографии Горного училища была отпечатана первая в России партитура музыки к историческому представлению "Первоначальное управление Олега", которое было детищем просветительского кружка Н.А. Львова. Спектакль был горячо встречен Г.Н. Державиным: "... нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокие сильные оды, препровожденные арфою, в бессмертную память героев отечества и славу добрых государей, как в опере на театре" .

В III акте представления, происходящем в Византии, для воссоздания исторического колорита использована музыка Сарти к Еврипидовой "Алкисте", в которой есть арфа. Она играет в унисон с *pizzicato* струнных, подражая звукам кифары; под этот аккомпанемент идет декламация.

\* Державин Г.Р. Рассуждение о лирической поэзии.

Тема 5. Арфа в России до Глинки

Пример № 12

Сарти Дж. Партия арфы из музыки к Еврипидовой "Алкисте", включенной в III акт оперы „Начальное управление Олега“

The image shows a musical score for an orchestra. It consists of four staves. The top staff is for the harp (arpa), showing a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff is for violins (violini), with a 'Pizzicato' marking. The third staff is for violas (viole). The bottom staff is for cello and contrabass (tempo moderato). The music is in a minor key and 3/4 time.

Далее следует нечто вроде каденции, и продолжаются пассажи арфы, выписанные цифрами на одной строчке с указанием *arpeggio*. В 1792 году и Фомин вводит арфу в мелодраму "Орфей и Эвридика" на текст Княжнина для сопровождения партии Орфея с целью имитации. Так уже в первых русских операх предвосхищено использование арфы в "Сусанине" (партиотическая тема) и "Руслане" Глинки (имитация звучания струнного инструмента).

В эпоху классицизма композиторы Паизиелло, Сарти и Бортнянский использовали арфу как сольный, аккомпанирующий и ансамблевый инструмент; фактура их опусов напоминает клавирную и, за исключением некоторых моментов в Концертной симфонии Бортнянского, их музыка еще очень далека от интонаций русского мелоса.

В Петербурге до 1789 года существовали два очага арфового искусства с разными тенденциями: Смольный, с высокой арфовой культурой западноевропейского толка и профессиональной направленностью обучения в Мещанском отделении, и дом Нарышкиных — с ярко выраженными национальными устремлениями. Первые попытки сближения этих разрозненных тенденций, слившихся впоследствии в единую русскую школу игры на арфе, были сделаны в сонатах педагога Смольного С. Гартмана и в ансамблях Д. Бортнянского.

### **Великий арфист XVIII века Жан Батист Кардон**

В конце XVIII — начале XIX века в России существовала плеяда музыкантов, профессионалов и любителей, писавших для арфы: Ж.Б. Кардон, А.Ф. Милле, А.К. Дюмур, И.И. Плейель, Н.И. Куракина, В.Н. Головина, Д.Н. Кашин, Н.П. Строганова, А.Н. Лепен и др. Все они — представители парижской школы или ее отечественные последователи. Каждый из них внес свой вклад в развитие арфового искусства России и в русский арфовый репертуар.

Среди их произведений наиболее ценные в художественном и техническом отношении принадлежат профессиональным арфистам-композиторам парижской школы Кардону, Дюмуре и Лепену. Они долгое время работали в нашей стране, испытали на себе воздействие русской музыкальной культуры и — в разной степени — отразили это в своем творчестве. Их сочинениям присущи черты русского арфового репертуара: крупная форма, расчет на любительское музицирование и использование русского мелоса. Все трое были известными педагогами Петербурга, и там издавались их опусы.

В произведениях Кардона, Дюмуре и Лепена — чисто арфовая виртуозная фактура на самом высоком общеевропейском уровне; потому их творчество мы рассматриваем как качественно новое явление русской арфовой культуры, как ее новую высокую ступень.

Среди этих имен ярко выделяется имя Жана Батиста Кардона. В его музыке — богатейший мелодизм, изящество фразировки, изысканность фактуры, красота звучания всех

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

ее элементов. В списке созданного им преобладают произведения крупной формы: свыше пятидесяти сонат, Концертные симфонии, Квартеты и Трио с арфой, Дуэты для двух арф, несколько тетрадей вариаций, сборники мелких пьес и Школа игры на арфе. Самое ценное в его наследии — сонаты для арфы с аккомпанементом скрипки. Их заразительно радостный императив, утверждение мажорного мироощущения, непосредственность и естественная грация музыкальной мысли, упоение виртуозной стихией роднят в музыкально-эстетическом отношении сонаты Кардона с творчеством его великих современников — Моцарта и Россини.

Парижский период жизни мастера (до 1785 года) общеизвестен, хотя и не оценен в должной мере. Последние же два десятилетия его биографии были белым пятном, а достижения русского периода творчества неизвестны ни зарубежным, ни отечественным историкам. Создавалось впечатление, что в России он перестал сочинять, что талант арфиста не мог проявиться в стране, где инструментальная культура только начала складываться. На самом деле все обстояло иначе.

Лоренц, Луини, Гартман и многие безвестные учителя подготовили почву для выдающегося парижского виртуоза и педагога (первых учителей по арфе, большое число любителей, широкие круги знакомых с инструментом слушателей), и Кардон приехал в страну с уже развитой арфовой культурой. Его предшественники не смогли решить репертуарной проблемы. Это предстояло сделать Кардону.

Теперь установлено, что здесь он создавал педагогический репертуар для своих учеников, перекладывал и издавал итальянские и французские арии, русские народные песни и пляски, а также продолжал писать сонаты. Его значение для русского арфового искусства трудно переоценить, поскольку в конце XVIII века произведений крупной формы для фортепиано или скрипки в отечественной музыке не было, кроме нескольких опусов Бортнянского и Хандошкина.

Результат его пребывания в России следует оценивать тем, что он в высокой степени удовлетворил "репертуарный голод" русских арфистов. Он продолжил дело, начатое Гартманом и Бортнянским, — объединения западноевропейской и наци-

ональной тенденций в арфовой культуре страны. Сочинения Кардона, написанные в России, созданы им на самом высоком даже для Европы профессиональном уровне, а в его сонатах и вариациях более органично, чем у предшественников, звучит русский мелос.

Иначе надо оценивать и вклад Кардона в общеевропейское искусство. После гибели Крумпхольца его начинания по созданию репертуара для педальной арфы, разработке специфической арфовой фактуры и новых штрихов, по усовершенствованию самого инструмента продолжили Петрини, Кардон, Марэн, Врнье, Надерман. Но лишь Марэна и Кардона можно считать преемниками Крумпхольца. Марэн внес в классическую арфовую фактуру элементы полифонии и разнообразил звучание изысканными колористическими находками. Заслуга Кардона — в закладывании основ уже современной техники игры на арфе и в обогащении фактуры за счет разработки всех видов арпеджио, как выразительного средства арфового письма. Его роль в истории арфы можно сравнить с ролью Муцио Клементи в истории фортепиано.

Жан Батист Кардон родился в 1760 году в Ретеле (Шампань). Имя и фамилия его отца, придворного скрипача Жана Гийена Кардона во время службы в Версале были в угоду моде итальянизированы (Джованни Баттиста Кардони). Жан Батист был вторым ребенком в семье, и его до сих пор путают со старшим братом Луи Станисласом Кардоном, который, как и Кардон-отец, писал для арфы.



Рис. 26. Жан Батист Кардон  
В пятнадцать лет Жан Батист поступил на службу при дворе графини д'Артуа и стал ее педагогом по арфе; тогда же он начал писать для арфы сонаты и вариации. Композитор неоднократно выступал против того, что его сочинения принимали за опусы отца и брата, и стал подписывать свои произведения как Кардон-сын, а с IX опуса — как Жан Батист Кардон. В 1784 году он

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

опубликовал ор.ХП — *L'art de jouer de la harpe* — одну из первых арфовых школ.

Период с 1785 по 1789 год в его биографии до сих пор остается неясным. Возможно, в эти годы он работал в Англии и Мекленбург-Ниверине. Остаются открытыми вопросы о времени и причине его появления в России. Зарубежные музыковеды считают, что он бежал из революционной Франции в 1790—1791 годах, но из документов архива Шереметева видно, что уже в 1789 году Кардон играл в оркестре графа и был педагогом Жемчуговой.

С сентября 1790 года арфист находится на службе в первом придворном оркестре Екатерины II, а с начала 1793 года — в составе квартета Ф. Дица, который обслуживал так называемые "малые Эрмитажи". Осенью того же 1793 года он перешел на службу Малого двора в Павловске и стал педагогом по арфе дочерей и невесток Павла Петровича. Его должность — "профессор гарфы в службе Российского Императорского двора" — указана в Деле о его наследстве.

Среди учениц Кардона музыкальностью и увлеченностью выделялись будущая императрица Елизавета Алексеевна и великая княжна Елена Павловна. Для них он создавал ариетты на итальянские и французские тексты и педагогический репертуар на материале русского фольклора.

Не следует думать, что обращение к русскому мелосу было продиктовано желанием Кардона угодить великокняжеской семье, где говорили по-французски и подражали прусскому двору. Факты говорят о близком знакомстве арфиста с музыкальной культурой нашей страны. Во время службы у Шереметева он узнал талантливейших представителей русского народа П. Жемчугову и С. Дехтярева. При дворе Екатерины II он появился в год постановки "Начального управления Олега", в создании которого активное участие принимал Н.А. Львов. Без сомнения, партию арфы в спектаклях исполнял Кардон, так как другого арфиста в списках императорского оркестра за этот год нет.

В документах дворцовой конторы за 1793 — 1794 годы отражено одновременно пребывание в Павловске учителя Кардона, коллежского ассессора Боршнянского и подпоручика Маскле

(второго мужа Алымовой). В Павловске и Гатчине Кардон общался и с другими арфистками — Нелидовой, Борщевой и Смирной. Темой одного из его сочинений стала ария Н.И. Куракиной, одареннейшей любительницы-арфистки. Этот круг знакомств говорит о неизбежном и частом соприкосновении Кардона с русской народной песней, с уже сложившейся русской инструментальной классикой и людьми, которые ценили сокровища национальной культуры и способствовали созданию русской музыки. Поэтому появление Камаринской и детских игровых песен в опусах Кардона было далеко не случайным.

Около 1793 года композитор знакомится с Марией Каролиной Шампо-Граммон. В 1796 году в загородном доме "Каролина" близ Петергофа родилась их дочь — Жанна София. В 1801 году в римско-католической церкви Распятия в Гатчине состоялось бракосочетание Кардона и Граммон, после чего семья уехала во Францию.

В описи дома Кардона в Париже, сделанной после его смерти, упоминаются счета, предъявленные "гражданином Ерадом — делателем арф для гражданина Кардона" (на сумму около 1700 ливров) и "г^жею Надерман — за струны арфные — 199 ливров" (См. Приложение 3).

В 1802 году в Париже были опубликованы два последних опуса сонат композитора — X и XI. Двадцать седьмого сентября 1802 года Кардон уезжает в Петербург и там 27 февраля 1803 года умирает.

Из материалов русских газет известно, что в 1797 году Кардон выпускал еженедельник для арфы "Журнал ариетт". В библиотеке Московской консерватории сохранилось 26 номеров этого альманаха (с №27 по №52). Судя по содержанию, в него вошли произведения, написанные арфистом в России с 1789 по 1797 год. Каждый номер — ариетта с аккомпанементом для арфы или пьеса для нее: вариации, рондо, марши. Ариетты имеют виртуозные инструментальные вступления и заключения, во многом напоминающие отыгрыши и ритуранели из позднее созданных сонат. Наибольший интерес для арфистов представляют два Рондо, Вариации Ля-бемоль мажор, Вариации на тему о двух савоярах, Рондо для скрипки и арфы и два марша.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

Цикл Ля-бемоль мажор (№30) состоит из танцевальной, радостно-оживленной темы и трех вариаций. Особенно ценны два Рондо — №34 и №42. Первое — до минор — написано на тему одного из вариантов Камаринской. Это самое раннее ее использование для виртуозных вариаций в русской инструментальной музыке. Весьма примечательно, что Кардон избрал едва ли не самый характерный мотив плясовой, что говорит о его глубоком внимании к русскому фольклору.

### Пример № 13

Кардон Ж.Б. Журнал ариетт № 34. Русское рондо  
(Камаринская)

*Allegro*



В Рондо Ля-бемоль мажор рефреном служит тема, близкая "Пляске скоморохов" из оперы Римского-Корсакова "Садко". Хотя среди музыковедов существует мнение, что Римский-Корсаков сам создал мелодию, сходную с народной, цитированная Кардоном русская тема показывает, что у Римского-Корсакова и французского арфиста был один первоисточник — утерянная ныне песня. Рондо со скрипкой (№46) имеет сложную фактуру из двойных нот и две виртуозные каденции у арфы. '

На этих пьесах Жемчугова и княжны учились играть; затем по уже освоенным техническим и музыкальным формулам Кардон писал для них художественные произведения крупной формы, применяя в усложненном виде музыкальный материал альманаха. Таким образом "Журнал ариетт" является педагогическим репертуаром, причем для обучения Кардон создал пьесы на основе народных песен. Изданный автором в Петербурге в 1797 году и рассчитанный на арфистов-любителей еженедельник "Журнал ариетт" является уникальным музы-

**кально-историческим документом, свидетельствует о высокой степени развития отечественного арфового искусства и представляет собой художественную ценность.**

Главное место в наследии Кардона занимают сонаты; в них он полнее всего смог выразить себя как композитор; по ним можно проследить эволюцию его творчества, вершиной которого стали Сонаты ор.Х, созданные им в Петербурге. Эстетическое кредо Кардона ярко выражено уже в ранних опусах. Ему свойствен светлый, мажорный, жизнеутверждающий настрой музыки с доминирующим виртуозным началом. Из его пятидесяти двух сонат лишь две написаны в миноре. Большинство из них имеют двухчастную форму и в этом близки аналогичным сонатам Моцарта, Дусика и Крумпхольца. Первые части по содержанию и объему намного значительнее вторых и представляют собой сонатные аллегро с эпизодом вместо разработки. Их волевой напор и виртуозность контрастны танцевальности вторых частей, написанных, как правило, в форме рондо.

В творческом почерке композитора есть ряд характерных признаков. В формообразующих моментах — это двукратное проведение музыкального материала, подчеркнуто императивное окончание разделов музыки, большие выписанные цезуры. Кардон часто применяет игру правой рукой в четвертой, пятой и даже шестой октавах, перекрещивание рук и высокое изложение партии левой руки. Для выделения значительных нот темы он использует форшлагги типа П J или ] ] ] £ , а в нюансировке — написание /p или / и p вместо акцентов.

Ранние сонаты Кардона при сравнении их с лондонскими и особенно петербургскими опусами отличаются большей скромностью фактуры и полным отсутствием динамических указаний. Но музыка сонат настолько яркая, что сама подсказывает нужный нюанс. Партии арфы во всех сонатах несут основную нагрузку; партии скрипки, как типичный аккомпанемент, не самостоятельны. Неудивительно, что при исполнении ими пренебрегали.

Особенностью лондонского опуса сонат (VI тетрадь ор.ХХII) является несовпадение тональностей арфы и скрипки при полном соответствии музыкального материала. Это объясняется в авторской ремарке к скрипичной партии сонаты №1:

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

"Следует настроить Ля скрипки по Си Б арфы". Казалось бы, композитор предлагает применить прием скордатуры — изменения строя смычкового инструмента. На самом деле скрипку перестраивать не приходилось: арфы Гохбруккера имели слабую деку, и их обычно настраивали на полтона ниже общепринятого строя (Си Б арфы опускали до звучания скрипичной струны Ля и соответственно этому настраивали весь инструмент). В результате в выигрыше оказывались оба исполнителя: скрипач продолжал играть в привычных и удобных дизельных тональностях, а арфист — в наиболее ярко звучащих бемольных.

Фактура в лондонском опусе усложняется. Длинные пассажи из гамм по всему диапазону арфы, арпеджио с подкладыванием пальцев и перекидыванием рук, более сложные гармонии, модуляции в отдаленные тональности, оригинальное, ранее неизвестное изложение репетиций и этуффе обогащают арфовую партию. Новаторским является и применение хроматического педального легато в Рондо из Сонаты №4. Уже в этих сонатах молодой автор заявил о себе как о композиторе большого масштаба, выдающемся виртуозе, смело раздвигающем рамки традиционной фактуры.

Следующим по времени крупным сочинением Кардона были Сонаты ор.Х, посвященные императрице Елизавете Алексеевне, и ор.Х1, посвященные Елене Павловне. Они близки его лондонскому опусу по кругу образов и принципам построения. В России Кардон писал в той же манере и на таком же высочайшем профессиональном уровне, как в Париже и Лондоне. Тем разительнее то новое, что встречается в его сочинениях 1790 — 1803 годов.

Соната ор.Х №1 Ре-бемоль мажор — одна из вершин творчества Кардона и одна из лучших арфовых сонат. По сравнению даже с великолепными сонатами ор.ХХП в ней много нового. Первая часть — ЛИС^го — начинается со вступления, изложенного // в унисон, в котором слышны фанфары, интонационно близкие кантам и славам петровской эпохи. Тема главной партии состоит из двух элементов: волевого, царственно-мужественного, в котором утверждается

звучание вступительных фанфар, и другого — с нисходящими, успокаивающими интонациями.

Побочная партия — ликующая, стремительно взлетающая на *crescendo* по гамме в децимах. Чтобы быстрое исполнение этого пассажа было чеканно-стаккатным, Кардон впервые в арфовой литературе применил эту ффе левой рукой. Связующая и заключительные темы ослепительно виртуозны — гаммы, пассажи из мелкой техники и коротких арпеджио вскипают, как фонтаны.

Разработка начинается темой вступления в тональности доминанты, но вместо фанфар следует унисонный ход на //, уводящий в сумрачный си-бемоль минор и в необычную для композитора (и для всей арфовой музыки века) романтико-драматическую сферу настроений. После темы вступления звучит эпизод, напоминающий патетические романсы конца XVIII века с преувеличенно чувствительными интонациями жалобы, стона. II часть — пасторальное, светло звучащее Рондо. Тревожный характер эпизода, изложенного в параллельном миноре, создается беспокойно стучащими репетициями и интонациями, близкими ранним русским романсам.

Соната №2 Ля-бемоль мажор исключительно виртуозна; она требует совершенной мелкой и крупной техники из-за обилия аккордов на большой звучности, простых и ломаных октав в обеих руках, точности попадания при переброске рук в несвойственный им регистр. Побочная партия и большой эпизод в разработке играют правой рукой в басовом ключе, а левая аккомпанирует ей в верхнем регистре. Вся часть выдержана в указанном автором характере — *Allegro fieramente*: главная и побочная дополняют друг друга. Контрастом служит тоже единая по настроению II часть — Рондо. Излюбленные у Кардона, прозрачно звучащие репетиции в верхнем регистре служат основой рефрена.

Самая интересная из ор.Х — соната Ре-бемоль мажор №3. Мужественный характер музыки, рельефность темы главной партии, ее чеканный ритм и тугие унисоны напоминают бетховенский тсмализм. Все три элемента главной партии имеют жизнеутверждающий тонус. Оживленная тема побочной также состоит из нескольких элементов. По структуре и настроению они перекликаются с музыкой II части — Рондо,

### Тема 5. Арфа в России до Глинки

в котором Кардон использовал русские плясовые и близкие им по складу собственные темы. Подобного интонационного единства в других его сонатах нет.

#### Пример № 14

Кардон Ж.Б. Соната № 3 ор. X, ч. II — Rondo,

тт. 79 — 82

*Allegro*



Высокую художественную ценность сонат ор. X обусловил их яркий мелодизм, богатство ритмического рисунка и блестящая виртуозность, как необходимый компонент для лепки стремительных и кипучих образов первых частей. Особенно важно, что композитор использовал интонации и прямые цитаты из русского фольклора, которые органично вошли в чисто арфовую ткань сонат и в построение их форм.

Кардон так вводит народные песни в свои опусы, как это было принято в России конца XVIII века среди иностранцев, писавших инструментальную музыку. О точном воспроизведении песен говорить трудно; это скорее слуховые цитаты. Во всех случаях цитирования народных песен слышны четко выраженные интонации плясовых, которые кроме связей с традициями крестьянской песни несут на себе черты городской манеры исполнения. А в Сонате N1 еще прослушиваются интонации патетического романса и петровского канта.

Эмоциональная сфера петербургского опуса Кардона стала иной. То новое, что отличает его цикл от сочинений Гохбруккера, Крumpхольца и его собственных, созданных до приезда в Россию, заметнее проступает в первых частях сонат: это тяготение к напряженности в динамике, масштабность формы, мощь звучания, рассчитанного уже на концертное ис-

полнение. Моменты смятения и драматизма, явственно проступающие в эпизодах первых частей Сонат op.X Кардона, чуждые творчеству его предшественников, предвосхищают бурный романтизм арфовых сочинений Л. Шпора. Новый элемент романтизма вошел в творчество французского арфиста-классика через интонации патетического романса — прекрасное свидетельство влияния русской музыки на композитора, воспитанного в традициях итало-французской ариозности.

Как виртуоз, Кардон понимал ограниченность возможностей арфы Гохбрукера и пытался их расширить. В последних сочинениях мастер явно отдает предпочтение тональностям с большим количеством бемолей. В них арфа звучит намного ярче; он не мог не слышать этого и предвосхитил, таким образом, акустические поиски и достижения не только Бокса и Пэриш-Альварса, но и Форэ и Равеля, писавших для арфы в тональностях Ре-бемоль, Соль-бемоль и До-бемоль.

Кардон одним из первых использовал русский мелос в сонатной форме; в своих вариациях он придал народным темам не свойственный им прежде виртуозный блеск. Его пьесы для широкого круга русских любителей были не только профессиональны и художественны, но имели и дидактический характер. Влияние творческих установок мастера видны в сочинениях его младших современников — Дюмур и Лепена.

Петербургские опусы Кардона стали вершиной виртуозного начала в русской музыке для арфы. В некоторых принципиальных моментах он оказался провидцем и для европейского арфового искусства, использовав бемольные тональности с большим количеством знаков, выразительные возможности всех видов арпеджио и по-новому применив штрихи *этуффе* (стакато) и репетиции.

Художественные достоинства сочинений Кардона, созданных на русском материале, заставляют пересмотреть сложившееся отношение к его деятельности в России и видеть в нем не только придворного оркестранта и педагога, но прежде всего композитора, который в русском искусстве XVIII века оставил след столь же значительный, как Б. Галуппи и Дж. Паизиелло.

## Арфовый репертуар с 1799 по 1825 год

В последней трети XVIII века в музыкальной культуре России произошли качественные сдвиги. В недрах классицизма зарождается романтизм — и новая эстетика находит воплощение в патетическом романсе и первых русских романтических операх. На смену итальянским маэстро пришли О. Козловский, Ст. Давыдов, Ф. Дубянский, В. Пашкевич. Инструментальная музыка развивается медленнее, но и в ней появляется имя блистательного скрипача И. Хандошкина. Соната уступает место вариациям на темы из опер (особенно из опер Моцарта) и на темы русских песен, в которых складывается отечественный инструментализм через перенос плясовых наигрышей на осваиваемые европейские инструменты. Эти изменения сказались и на арфовом репертуаре, в котором увеличился удельный вес фольклорного начала.

В последние годы XVIII века в отечественном арфовом искусстве появились новые имена. Петербургские издательства выпускают в свет сочинения А. Дюмур, Н. Куракиной, В. Головиной, А. Лепена. В Москве издаются романсы Ф. Милле с арфой, а в начале XIX века — "Журнал Отечественной музыки" с обработками для арфы русских народных песен Д. Кашина. Тогда же создает вариационные циклы талантливая арфистка-любительница Н. Строганова. К двадцатым годам появляются произведения жанра лирической миниатюры — прелюдии и ноктюрны А. Лепена. Все это говорит о расцвете арфового искусства страны.

Отношение к арфе как к инструменту солирующему и виртуозному видно во всех известных сочинениях Анны Констанс Дюмур. Об этой характерной представительнице парижской школы игры на арфе, работавшей в России в самом конце XVIII и начале XIX века, никаких биографических сведений собрать не удалось. Из творческого наследия Дюмур найдено мало, но сохранившееся имеет значительную ценность.

Особено интересны ее вариации на тему Фолии — популярной в XVII — XVIII веках португало-испанской песни-

танца, послужившей темой многих виртуозных циклов для разных инструментов, в том числе и для арфы. Датировать создание этого опуса крайне трудно; произведение настолько значительно в художественном и профессиональном отношении, что могло быть написано лишь зрелым композитором.

"*Les Folies d'Espagne*" Дюмур — это масштабное сочинение, требующее эмоциональности, предельной ритмичности, большого звука, владения всеми видами техники. Цельность пьесы основывается на постепенном ускорении движения — от четвертой и восьмых до тридцать вторых — при сохранении единого темпа.

Тема излагается аккордами *secco*, двойными нотами и октавами. Служащие экспозицией три начальных вариации выписаны шестнадцатыми, но имеют разный характер: первая — величаво-повествовательный, вторая — военный, а третья — трепетный. В четвертой вариации ускоряется движение, а скачки в левой руке через три октавы придают ей размахистый и волевой склад; пятая — по контрасту сжата в диапазоне двух октав.

Вариации с шестой по девятую составляют большой драматический эпизод внутри цикла: каждая последующая вариация более взволнована и напряжена, чем предыдущая, охватывает все больший высотный и динамический диапазон, заостряется ритмический рисунок. Вариации с десятой по тринадцатую — контрастный эпизод: звучность истончается до *pp*, интонации успокаивающие, диапазон сокращается с четырех октав до квинты. Четырнадцатая и пятнадцатая вариации — финальное построение с волевым и величаво-утверждающим характером. До последних тактов звучит мощное ровное *f*, где оно сменяется затухающим *p* и движение замедляется до восьмых и четвертей, образуя своеобразную арку вместе с изложением темы.

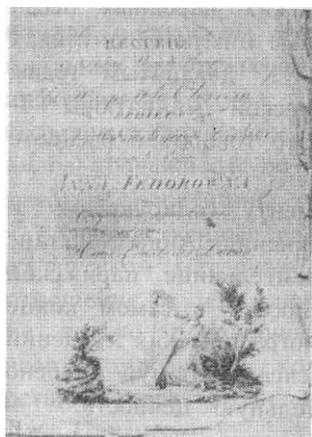


Рис. 27. Сборник маленьких пьес для арфы А.к.Дюмур. Титул

Фолия исполнялась многими поколениями русских арфистов. Ее влияние заметно в циклах Лелена, Сихры и Кашина.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

Недавно найденное "Собрание маленьких пьес для арфы и клавесина" Дюмур трудно квалифицировать однозначно. Увеличивающаяся к концу сборника сложность пьес позволяет считать его своего рода хрестоматией для подвинутых учеников. Содержание его весьма разнообразно: вариации на английский гимн и переложение православных молитв, романс на русский текст, Дуэт для скрипки и арфы и профессионально очень интересные Вариации на тему Плейеля для арфы и клавесина с изощренной и максимально удобной фактурой.

В истории русской арфы А.К.Дюмур останется как талантливый композитор, виртуоз и автор Фолии — подлинно классического вариационного цикла, созданного и изданного в России конца XVIII века.

Бурный рост любительского музицирования на рубеже XVIII и XIX веков был подготовлен предыдущим развитием арфового искусства России. Высокий уровень и всесторонность музыкального образования аматёров проявлялись в их виртуозной игре и композиторском творчестве самых талантливых из них. В отличие от любителей Москвы с их демократическими и национальными устремлениями, петербургские меломаны ориентировались на европейское искусство. В их репертуар входили сочинения Крмпхольца, Дусика, Дальвимара; на них они воспитывались и в подражание им создавали свои произведения.

Представительницей этого круга любителей была Наталья Ивановна Куракина (1766 — 1831). Необычайная музыкальная одаренность Куракиной отмечалась ее современниками. Слушатели восхищались ее игрой на арфе и чудесным контральто. Среди ее друзей-музыкантов был Буальдьё, служивший в



Рис. 28. Наталья Ивановна Куракина. Миниатюра работы Ритта

1804 — 1811 году капельмейстером Французской оперы Петербурга. В зрелые годы она стала писать музыку на французские и итальянские тексты с аккомпанементом арфы, клавесина или гитары. Романсы Куракиной пользовались успехом и были изданы в 1795 году Брайткопфом.

Варвара Николаевна Головина также играла на нескольких инструментах, в том числе на арфе, и писала романсы с сопровождением арфы, которые исполнялись в салонах и печатались в альманахах, но были мало самостоятельны.

Более ценна композиторская деятельность их младшей современницы Натальи Павловны Строгановой (1796 — 1872). О серьезности музыкального образования трех поколений арфисток Строгановых можно судить по хранящейся в ЛГИТМиК части их семейной библиотеки. Богатейшее собрание арфовых нот конца XVIII — середины XIX веков включает в себя печатные издания Франции и Англии. Поражает их жанровое многообразие: сонаты, вариации, виртуозные фантазии и ансамбли с различным составом инструментов, в том числе для двух арф, а также романсы и песни с сопровождением арфы. Выбор пьес говорит о хорошем вкусе и высоком мастерстве любительниц из этой музыкальной семьи.

Н.П. Строганова писала сольные виртуозные пьесы для арфы в жанрах, характерных для русской и западной музыки той эпохи. Ее фантазия "Военная песнь" имеет форму рондо с развернутым вступлением; примечательно, что в рефрене отчетливо слышны интонации французских революционных песен. Интересны вариации на тему из оперы Моцарта "Свадьба Фигаро" ("Мальчик резвый") для двух арф и на темы песен "Камаринская" и "Ехал козак за Дунай". В последних применяется принцип контраста между соседними вариациями и внутри фраз. Автор акцентировкой и сменой фактурных приемов передает игру и молодцеватость, свойственные козацкой песне. Изложен материал по-арфовому профессионально, а в коде есть даже стремление драматизировать музыку (См. Приложение 4).

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

Творчество этой одаренной любительницы, писавшей в манере парижской школы, требует тщательного изучения, и только тогда может быть оценено по достоинству.

На рубеже веков и в начале XIX века русские композиторы стали применять арфу в операх с фантастической и романтической тематикой. Такова трехактная опера Осипа Антоновича Козловского "Фингал" на сюжет из Оссиана. В мелодраме I акта бард Уллин декламирует под арфу (№2); есть арфа также в Антракте (№4) и в балете (№7). Козловский везде употребил бемольные тональности, удобные аккорды в широком расположении и короткие арпеджи.

В 1806 году в Петербурге была представлена опера Э.Н.Мегюля "Уфал из Мальвина". В ней автор отказался от звучания скрипок в оркестре и для передачи колорита эпохи ввел арфы.

Особенно привлекает внимание опера Степана Ивановича Давыдова "Леста — днепровская русалка" (1803 — 1808) — первая волшебная русская опера, где в I, III и IV частях использована арфа. Как писал А.С. Рабинович, "по уровню оркестрового мышления Давыдов был выдающейся фигурой не только в русском, но и в европейском масштабе. Современников поражала оркестровая характеристика фантастической сути Лесты. Лейттемер, сопровождавший ее появление в русалочьем облике, складывался из звучания стеклянной гармоникки Франклина, арфы и челесты. По пути, найденному Давыдовым, пошли русские композиторы, вводя арфу при изображении фантастических сцен и персонажей.

В партитурах Козловского и Давыдова видно отличное знание возможностей арфы, сказавшееся в удобстве фактуры, выборе бемольных тональностей, органичном применении инструмента в оркестре.

Самобытность и демократизм, профессионализм и национальные устремления, присущие отечественной исполнительской

\* Рабинович А.С. Русская опера до Глинки.— М., 1948.— С. 141.

школе, видны в арфовых произведениях Данилы Никитича Кашина (1769 — 1841). Созданные в самом начале XIX века, они обладают всеми признаками русского арфового репертуара и занимают в нем особое место.

Кашин видел в арфе инструмент сольный и аккомпанирующий пению. Большинство его сочинений — вариации на русские песни; у Кашина они становятся высокохудожественными обработками, соответствующими природе русского тематизма. Музыковеды и арфисты забыли, что эти обработки — жемчужины отечественной музыки — были предназначены арфе (наравне с фортепиано). На это указывает Кашин в предисловии к "Журналу Отечественной музыки". Демократизм издания, широта замысла композитора, его обращение ко всем любителям русской песни — лучшее свидетельство тому, что арфа была не только украшением салонов, но распространенным и популярным инструментом.

Кашин открывает первую тетрадь "Журнала" былинной о Соловье Будимеровиче. Вокальной партии предшествует торжественное десятитактовое вступление, восходящее к традициям гусельного аккомпанемента. Тональность былинны — Си-бемоль мажор — арфовая; фактура — аккорды в тесном расположении и октавы в басу.

Вариации на русскую народную песню "Хожу я по улице" состоят из темы и 12 вариаций орнаментально-фактурного характера. Изящество и прозрачность изложения вызывают ассоциации и с русскими плясовыми наигрышами, и с классическими циклами Гайдна, написанными *con. grazia*. Несмотря на скупость динамики (в основном / и *p*) и фактурных средств (аккорд, арпеджио, гамма), вариации очень разнообразны, выразительны и подчас изобразительны. Во всем присутствует игра, даже некоторая капризность; они сказываются в неожиданной смене фактуры, штрихов, нюансов.

В каждой вариации есть свой внутренний контраст, что станет потом характерным для циклов Глинки и Девиtte. В первой вариации ажурные гаммообразные пассажи прерываются двухтактовым построением из хлестких аккордов. Четвертая и пятая отмечены влиянием Фолии Дюмур, но при почти полном тождестве фактур характеры вариаций противоположны: кашинский наступательный мажор в четвертой вариации — и смятение в шестой вариации Дюмур; балалаечный

Тема 5. Арфа в России до Глинки

наигрыш в пятой вариации Кашина — и тревожный шелест в одиннадцатой вариации Фолии.

Седьмая вариация — *Adagio* — по фразировке и гибкости мелодики напоминает скрипичную музыку. Эту и две следующих вариации можно рассматривать, как истоки арфового творчества Глинки за их поразительную близость по настроению и фактуре с первой, четвертой и пятой вариациями цикла великого композитора.

Пример № 15 а и б. Кашин Д.Н. Вариации на песню „Хожу я по улице“. Вар. VIII тт. 1 — 4

*Allegro*

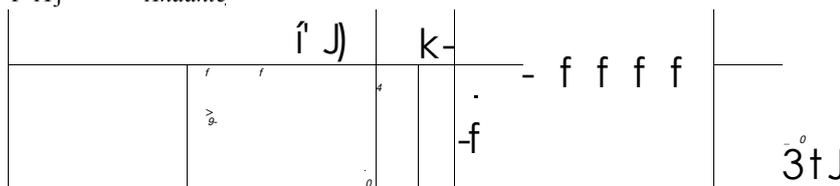


ПГ] Вар. IX тт. 4 — 7



Пример № 16 а и б, Глинка М. И. Вариации на тему Моцарта. Вар.V тт. 1 — 3

*Andante*



[б~] Вар. I тт. 5

Й	Ж	Т	Ь	И	Я -
Ц	г	Ц	ш		
Г					
	Ш-Ф-	-Ф-п	Ф-р-Ф	А;Г-2	В
				Е*	Г" --> —
<b>Ш</b>					

Двенадцатая вариация — это несколько измененное повторение темы, придающее аркообразную законченность циклу. Блестящие, изящные, искрящиеся выдумкой и юмором Вариации талантливого русского мастера достойны занять место в концертном репертуаре арфистов.

Деятельность замечательного гитариста Андрея Осиповича Сихры (1773 — 1850) только в молодые годы была связана с арфой. Поэтому в рамках его арфового творчества можно говорить о нем, как о крупном виртуозе конца XVIII — начала XIX веков. Он рано начал учиться игре на арфе у своего отца и в молодости давал на ней сольные концерты в Вильне. В качестве арфиста он появился в 1801 году в Москве, и здесь началась его популярность гитариста. После переезда в Петербург около 1813 года Сихра оставил арфу, хотя его манера звукоизвлечения, штрихи и даже требования к ученикам продолжали напоминать, что он был арфистом.

Единственная дошедшая до нас арфовая пьеса Сихры — Вариации на тему песни "Среди долины ровныя" — связана с именами московских художников, поэта А.Ф. Мерзлякова и композитора С.И. Давыдова. Они могли быть написаны в Москве до 1812 года. В этих замечательных по красоте музыки и совершенству формы вариациях передан эмоциональный склад песни, ее напевность и задушевность, что является сущностью русского инструментализма.

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

Внутреннее развитие и рост напряжения в музыке не прерываются, придавая циклу высокую цельность; виртуозные моменты изложения в нем вытекают из характера песни и структуры мелодии. Идущий от народной импровизационной манеры орнаментальный принцип варьирования, сдвиги темпа и изменение характера темы позволяют назвать эту пьесу первыми романтическими вариациями в русской арфовой литературе, а по ярко выраженным национальным чертам она относится к московскому направлению арфового искусства России начала XIX века.

С творчеством московских композиторов Кашина и Сихры, основанном на народно-песенных истоках, в арфовый репертуар вошли задушевность, напевность и та самобытность, которые окончательно сроднили арфу со всей русской исполнительской школой.

Жизнь Анри Ноэля Лепена (Ле Пен) более полувека была связана с русской музыкальной культурой, и его творчество отразило уровень и эволюцию арфового искусства России вплоть до середины XIX столетия. Биографические сведения о нем скудны: неизвестны год рождения и смерти, по-разному пишется его фамилия. Правильным следует считать ее слитное написание, как в документах Смольного института, где в 1813 — 1815 годах он преподавал игру на клавикордах. Но в истории русской музыки его имя связано с арфой.

Из его арфовых опусов, созданных в России, известны две Сонаты, три цикла Вариаций на темы оперы Штейбельта "Золушка", Ноктюрн, Прелюдии и Вариации "Жалоба Марии Стюарт". Самые ранние среди них — две Сонаты ор. XII со скрипкой *ad libitum*. Они близки сочинениям парижской школы, и в момент их написания автор явно был под обаянием музыки Ж.Б. Кардона.

Соната №1 Ля-бемоль мажор — трехчастна. I часть — подвижная, бравурная, в ритмической пульсации которой преобладают шестнадцатые. Главная тема содержит два элемента — волевой, маршевый, изложенный аккордами и октавами, и второй — танцевальный; лирическая побочная тема контрастирует с главной. II часть — меланхолический инстру-

ментальный романс с несколько более взволнованной серединой. III часть — традиционное виртуозное Рондо.

Соната №2 до минор — двухчастна. Драматичная главная партия состоит из ряда элементов. Созерцательная и напевная побочная изложена в параллельном мажоре. Главная партия и некоторые моменты разработки напоминают Сонату op.XXII фа минор Кардона. II часть — *Air Russe. Andantino con espressione* — фактурные вариации на русскую песню. Напряжение внутреннего напряжения происходит за счет ускорения движения. Тематизм и фактура опуса Лепена говорят о дальнейшем развитии характерных черт классического искусства.

Следующими по времени создания стали три цикла вариаций на темы оперы Д. Штейбельта "Золушка". В выборе тем и их трактовке проявились черты, присущие творчеству Лепена, — мелодичность и чувствительность, что так связывает автора с тенденциями эпохи, переходной от классицизма к романтизму. В первом цикле он сохраняет интонации и ладовые соотношения русской городской песни (минор-мажор-минор), имеющиеся в теме Штейбельта. Приемы письма, характерные для творчества парижских композиторов Дальвимара, Вернье и Надермана и присутствие обязательных триольной и флажолетной вариаций делают цикл Лепена типичным.

На его творчестве заметно сказались изменения, происшедшие в русской музыке к 20-м годам XIX века. Лепен стал пробовать свои силы в жанре лирической миниатюры, который больше отвечал складу его дарования и где он смог ярче себя проявить. В 1822 — 1823 годах в журнале "Северная арфа" он опубликовал Ноктюрн и две Прелюдии. Ноктюрн соль минор (*Andante con espressione*) — первый ноктюрн для арфы, созданный в России. В его средней части слышны интонации русского бытового романса, свойственные творчеству Гурилева и Варламова, а начало и кода заставляют вспомнить подчеркнутую экспрессию вокальной лирики Козловского и Дубянского.

Прелюдия Ми-бемоль мажор — виртуозное сочинение, напоминающее концертный этюд. Прелюдия соль минор — миниатюра драматического характера, отдельные интонации которой предвосхищают просветленный лиризм романсов Глинки.

Тема 5. Арфа в России до Глинки

Пример № 17

Лепен А.Н. Ноктюрн, тт. 16 — 18

*Andante con espressione*



К этому времени можно отнести и создание вариаций на тему шотландской баллады "Жалоба Марии Стюарт" — наиболее значительного опуса Лепена. В нем соединились лучшие качества его ранних циклов с более поздними достижениями: лирика и драматизм, изящество фразировки и мелодичность. В этом сочинении слышны интонации русского бытового романса, а в мелизматике и отыгрышах медленных вариаций видно влияние письма Фильда. В быстрых вариациях гамма, как вид изложения, отступает, и перевес берет фактура из арпеджио, характерная для Надермана и Бокса.

В повествовательно-торжественной Интродукции Лепен выходит за рамки привычного для него среднего диапазона, делая широкие ходы в верхнем голосе и используя глубокие басы. Он впервые применяет подчеркнутую ритмом и сменой регистров контрастную динамику. В теме (шеститактовой вместо обычного восьмитакта) появляется стремление к полифонизации фактуры.

Тщательно выписанные знаки арпеджирования и нисходящие короткие арпеджио, примененные Лепеном, уходят своими корнями в традицию исполнения инструментальных отыгрышей шотландскими и древнеирландскими бардами. В элегической пятой и особенно восьмой вариациях, где слышно влияние бетховенских адажио, Лепен заставляет арфу петь на широком дыхании. Все это, а также появление многих акцентов, фермат, тщательно выписанная нюансировка и лигатура делают этот опус Лепена самым зрелым в его творчестве.

Его сочинения стали еще одним шагом в сближении двух тенденций, существовавших в русском арфовом искусстве — западноевропейской и национальной. Первые опусы Лепена

были только арфовыми пьесами, созданными в России, а последние произведения с полным правом можно назвать русской музыкой для арфы. Эволюция его творчества от классицизма ранних сонат к романтическим жанрам ноктюрна и прелюдии, все более органичное впадение в сочинения русских интонаций показывают, насколько тесно жизнь Лепена была связана с развитием отечественной музыки XIX века. В арфовом искусстве России он был представителем эпохи Фильда, Варламова и Гурилева.

Произведения Дюмур и Лепена стали связующим звеном между творчеством Кардона и арфовыми опусами Глинки. Великий композитор унаследовал от них блестящее знание арфы и отношение к ней, как к инструменту сольному, ансамблевому и аккомпанирующему.

К 1812 году в арфовом сольном репертуаре петербургского и московского истоков сложились особенности каждого из них: высокий профессионализм с вненациональной мелодикой, идущий от парижской школы, в произведениях крупной формы Кардона и Дюмур — и выразительность, внутренняя теплота, напевность, а также виртуозность, идущая от инструментальных народных наигрышей в вариационных циклах Кашина и Сихры. Композиторы-петербуржцы (Бортнянский, Кардон, Куракина, Головина, Лепен) использовали ее в аккомпанементе к французским и итальянским романсам. Кашин, тонко чувствующий природу русской музыки, не считал противоестественным соединение арфы со всеми видами народных песен: в "Журнале Отечественной музыки" в ее сопровождении идут былина, протяжные и плясовые. Москвичи к концу XVIII века вполне освоили арфу и не видели в ней "заморского" инструмента.

### **Арфа в концертной жизни России конца XVIII — начала XIX века. Производство и продажа арф и струн. Нотные издания**

Концертная жизнь России в последней трети XVIII и начале XIX века была очень интенсивной, хотя концертный сезон ограничивался Великим постом, и помещений для вы-

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

ступлений не было: они проходили в театрах, салонах частных лиц и трактирах. Если судить только по газетным сообщениям, может сложиться впечатление, что концертная жизнь страны поддерживалась исключительно иностранцами. Трудность воссоздания достаточно полной картины в том, что афиш и программ той эпохи не осталось, а в газетах давали объявления о своих выступлениях лишь иностранцы.

Отношение к русским артистам со стороны знатной публики было скептическим, а к профессионалам из крепостных еще и пренебрежительным. Но, хотя о них не писали газеты, они постоянно играли в повседневной жизни. В обеих столицах кроме гастролеров было по два-три постоянно там живших и игравших арфиста. Таковы в Петербурге Алымова, Нелидова и Рубановская, Гартман, Кардон, позже Лепен; в Москве — Жемчугова, Фишер, Куликов и Сихра. Учесть же исполнительскую деятельность даже таких крупных любителей, как Куракина, Головина, Смирная, Строганова — невозможно. Поэтому надо считать, что арфа как сольный, ансамблевый и аккомпанирующий инструмент на большой сцене, где играли гастролеры, и в закрытых салонах, где играли известные и неизвестные русские арфисты, звучала намного чаще, чем в конце XIX века.

Среди иностранных музыкантов, посетивших страну с 1774 по 1807 год, было семь арфистов. Пребывание некоторых гастролеров в стране затягивалось на годы. В газетных объявлениях их репертуар не освещался; изредка проскальзывали сведения об их инструментах. Так, в 1782 году сообщалось, что в Петербурге на педальной арфе играл чех Никиш, а некая г<sup>жа</sup> Журша — тоже чешка — играла в 1791 году в Москве на арфе с девятью педалями.

Кроме арфистов с именами встречались скромные безымянные музыканты вроде двух сестер, приехавших весной 1807 года из Вены. Они ездили по приглашению на дом, где играли и пели. В записи камерфурьерского журнала Павловска от 22 мая 1806 года говорится: "ввечеру при обыкновенном собрании в Кабинете игран был одним малолетним иностранцем на арфе концерт с кампанированием одного отцем его на скрипке". Летом 1807 года в Петербурге на открытом концерте

играл девятилетний Пауль — пианист и арфист, возможно, тот же самый вундеркинд.

Сходная картина наблюдалась в области производства и продажи арф и струн. В газетах находила отражение только деятельность иностранцев в этой сфере, и создавалось впечатление, что материальная база арфовой культуры была лишь импортной. На самом деле при том широком распространении инструмента, которое было в данный период, даже самый интенсивный ввоз арф и струн не мог удовлетворить спроса на них. Они делались русскими умельцами по иноземным образцам, но это тщательно скрывалось ими самими, а также их хозяевами.

В отделе Русского дерева Эрмитажа есть несколько арф. На вид — это французские арфы системы Гохбруккера, но на них нет ни клейм, ни имен, тогда как иностранные мастера ставили их на заметных местах. Специалисты музея полагают, что эти арфы сделаны с французских образцов отечественными ремесленниками и что их имена могут быть обнаружены при вскрытии инструментов.

Из музыкальных мастеров, чинивших арфы, известны Габран и Карл Гейда, работавшие в Смольном в 1780 — 1782 годах, а также Гельт, служивший в придворном оркестре в 1790 году.

Монополия на торговлю арфами с начала XVIII века была в руках немцев. Они ввозили примитивные, первые крючковые, большие стоячие крючковые и первые образцы педальной арфы Гохбруккера. Французские педальные инструменты этой системы производства главным образом Кузино и Надермана появились в свободной продаже только в начале XIX века, хотя единичные экземпляры могли быть завезены и ранее. Так сказались ограничения на торговлю с революционной Францией, введенные Екатериной II.

Продажей струн в обеих столицах занимались фирмы И. Кросса, Гаутшильдов, Кото Фабио, И. Дебера, братья Ге и др. Так как лучшими считались миланские и римские, то торговцы объявляли все струны итальянскими, хотя они могли быть и местного производства.

С конца XVIII века в стране появляются печатные ноты для арфы. Издательством занимались несколько иностранцев,

## Тема 5. Арфа в России до Глинки

деятельность которых имела различную социальную направленность: Герстенберг ориентировался на удовлетворение запросов значительного круга лиц среднего сословия, а издания Брайткопфа рассчитывались на иностранные симпатии петербургской знати.

Ноты для арфы выпускали оба издательства, но Герстенберг выпускал их больше и главным образом камерную музыку. В 1796 году им изданы Вариации для арфы Немечека, в 1799 — Сборник маленьких пьес для арфы и клавесина и Новый сборник пьес для арфы А. Дюмур, а также романсы Ф. Милле с арфой. Брайткопф печатал романсы Куракиной и Головиной.

Из авторских изданий известны "Журнал ариетт" Ж.Б. Кардона (Петербург, 1797) и "Журнал Отечественной музыки" Д. Кашина (Москва, 1806). Оба издания характеризуют направленность творчества двух крупных музыкантов, отражают вкусы окружавшей их среды и отношение к арфе любителей обеих столиц. Кашин предложил москвичам антологию русской песни в обработке для арфы и с ее сопровождением, а европеизированная публика Петербурга играла и слушала французские и итальянские ариетты Кардона с аккомпанементом того же инструмента.

В конце XVIII века арфовое искусство России имело неплохую материальную базу, и удельный вес ввозимых и производимых в стране арф, струн и нот для них среди других инструментов был намного выше, чем удельный вес в импортном и отечественном инструментарии и нотопечатании в конце XIX века.

## Тема 6

### СОЗДАНИЕ ЕДИНОЙ РУССКОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА АРФЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Отечественная война 1812 года наложила неизгладимый отпечаток на жизнь народа и его культуру, приведя к появлению новых сюжетов, новых жанров и средств их воплощения в музыке. К новым сюжетам арфового репертуара относятся вариации на темы популярных после 1812 года песен "Ехал козак за Дунай", "Vive Henri IV" и многочисленные вариации на темы Моцарта, Вейгля, Мегюля и др.

В виртуозных фантазиях для арфы на темы опер Беллини, Россини, Доницетти проявился "блестящий стиль" исполнения, сложившийся в практике концертирующих музыкантов начала XIX века. В арфовом искусстве "блестящий стиль" был связан с техническими возможностями арфы Эрара, окончательно утвердившей себя во всех странах Европы и в России к середине XIX века.

Еще одна тенденция, возникшая в этот период, — превращение наиболее талантливых любителей в профессионалов, примером чего служит судьба блистательного русского арфиста Николая Девитте.

Период с 1812 по 1845 год стал вершинной точкой в развитии отечественной арфовой культуры. Охотно пишут для арфы соло и в ансамблях русские композиторы. В стране функционирует первая фабрика по производству арф. Интенсивно концертируют русские арфисты-любители и профессионалы, а в лице Девитте исполнительская школа получает международное признание.

Тема 6. Создание единой русской школы игры на' арфе...

В силу исторических условий арфа стала известна в Москве намного раньше, чем в Петербурге. Результатом почти двухсотлетнего накопления арфовой культуры был бурный рост исполнительского мастерства московских арфистов и их необычайно активная концертная деятельность в 20 — 30-е годы XIX века. В эти годы в старой столице появилась плеяда крупных концертирующих профессиональных арфистов-солистов; принимали участие в концертах и арфисты из оркестра Московского императорского театра. Представление о размахе их исполнительской деятельности дает сводная афиша великопостных сезонов 1822 —1824 годов.

Год	Ме-сяц и число	Программа, фамилии выступавших	Источник
1822	8 фев-раля	В балете Шольца по мотивам Руслана и Людмилы солист Имп. Театра Поляков играет соло с аккомпанированием арфы (фамилия арфиста не указана).	Московские ведомости за 1822 г., № 11, с. 335—336
	9 фев-раля	В балете на сюжет Дон Жуана... г. Поляков будет играть на скрипке соло, соч. г. Шольца с аккомпанированием двух арф, на коих будут играть гг. Л. Лобанов и Паточный.	Там же
	2 мар-та	"Большой вокальный и инструментальный концерт Г. Шульца, известного арфиста". Про-грамма: Большой дуэт для арфы и фортепиано, соч. Г. Мара (Рейнгард и Шульц), Большой военный концерт для фортепиано, соч. Дюссека играет на арфе г. Шульц, Фантазия для арфы и скрипки соч. Бокса исполняли Шульц и Шупанциг. Дуэт для двух арф исполняли Шульц и Паточный.	Московские ведомости, объявление к № 16 и с. 499
	3 мар-та	Шульц и Титов (кларнет) играют в концерте г-жи Путчи (репертуар не указан)	Там же, с. 499,
	6 марта	Шульц играет Рондо соч. Надермана в сольном концерте Фильда.	Там же, № 18
	15 марта	Шульц играет Фантазию соч. Бокса в концерте Шупанцига.	Там же, № 21
	20 мар-та	Шульц играет Военный концерт соч. Дюссека и Фантазию Бокса в концерте в пользу ин-валидов.	Там же, № 22

	23 марта	Паточный и Шольц играют дуэт для арфы и фортепиано в концерте скрипача Полякова.	Фото с программы концерта в работе Д.С. Гинзбурга "Виолончельное искусство".—Т." 2, с. 141.
	25 марта	Шульц играет Рондо Надермана в концерте г-жи Филлис.	Московские ведомости, № 23.
	3 апреля	Паточный в другом концерте г-жи Филлис играет на арфе рондо (автор не указан).	Там же, № 26.
	7 апреля	Г-жа Дюмушель и г. Маурер в концерте Маурера играют Ноктюрн для арфы и скрипки соч. Кокса и Крейцера.	Там же, № 27.
( 1823	16 марта	Пудиков играет Концерт Бокса в сольном концерте Рейнгарда	Московские ведомости, № 21.
	20 марта	Шульц играет Концерт и Фанданго с вариациями Надермана в концерте г. Экстрема.	Там же, № 21
	29 марта	В концерте четы Куше Целестина Буше играет фанфар с вариациями, интродукцию и концертант своего сочинения на арфе и фортепиано одновременно.	Там же, № 25
	9 апреля	Чета Буше играет в благотворительном концерте (репертуар не указан).	Д а м с к и й журнал, 4.1. № 5.1
	13 апреля	В концерте в пользу бедных играют "8-летняя девица Витте с 10-летним братом на арфах" (репертуар не указан).	Д а м с к и й ! журнал, 4.1, № 5.
1824	февраль	В итальянской опере, в балетном ди-вертисменте идет па-де-труа с аккомпанированием арфы (исполнитель не указан).	Московские  ведомости, № 13.
	4 февраля	На музыкальном вечере у Кологривовых играют на двух арфах "11-летний сын г-д Девитте и 9-летняя дочь их, достойная аккомпанировать брату своему" (репертуар не указан).	Д а м с к и й   журнал, Ч.' 5, № 3
	29 февраля	Концерт г-жи и на Дюмушель. Играют большой дуэт для арфы и фортепиано соч. Дюмушеля; большой терцет Кокса для арфы, фортепиано и валторны (i^а-жа и i^h Дюмушель и г. Лузин); новое рондо Кокса и хор из он. "Барды" соч. Меуег с аккомпанированием 6 арф и оркестра.	Московские ведомости, объявление   к № 17.
	3 марта	Сольный концерт Шульца. Он играет IV Концерт Надермана (в первый раз) и вариации. В концерте принимают участие Фильд и X. Сор (гитара, Испания).	Московские I ведомости, 1 № 16.

Тема 6. Создание единой русской школы игры на' арфе...

	<b>март</b>	Шульц принимает участие в сольном концерте гитариста Х. Сора (репертуар не указан).	Вольман Б.Л. — Гитара и гитаристы.— Л., 1968.— С. 42
--	-------------	---	--

Поражает обилие выступлений, разнообразие и серьезность программ: играют произведения крупных форм (концерты Дюсека, Бокса, Надермана), виртуозные концертные пьесы (фантазии, вариации и рондо Марэна, Надермана, Бокса) и ансамбли тех же авторов. Наиболее интересны выступления Шульца. Другой крупный арфист — профессиональный московский музыкант Пудиков — имел в своем репертуаре Концерт Бокса, безусловно требовавший виртуозности. Пудиков упоминается в рецензии В.Ф. Одоевского на гастроль Ц. Буше, и сравнение им сделано не в пользу французской арфистки. Паточный и Л. Лобанов — музыканты Московского императорского театра, постоянно игравшие в концертах и бенефисах. Арфистка Дюмушель занималась педагогикой и содержала музыкальный пансион, воспитанники которого участвовали в благотворительных концертах.

Большое число выступающих, виртуозность программ, частое появление арфы на сцене говорят о весьма высоком уровне исполнительской культуры московских арфистов.

С именем Карла Шульца связана блестящая эпоха в истории арфового искусства Москвы и имя его ученика Николая Девиtte, одного из крупнейших арфистов XIX века. Семья Шульца приехала в Петербург в начале XIX века из Лондона, где отец-Шульц был инструментальным мастером. Его сыновья Карл и Георг, очевидно, занимались на арфе еще в Англии, где они могли учиться у известных педагогов и воспринять парижскую школу.

Впервые фамилия Шульца упоминается в "Санкт-Петербургских ведомостях" за 8 марта 1820 года — и сразу наряду с лучшими музыкантами России: "Во вторник, сего Марта 9 числа на Большом театре г. Доминик Далль Окка будет иметь честь дать большой вокальный и инструментальный концерт, в котором будут петь девица Семенова младшая

и г. Злов, а г-да Фильд, Бем, Мейнгард и Шульц будут играть разные музыкальные пьесы".

В конце 1820 года Шульц появился в Москве. "Носится, как мне известно, несправедливый слух, что я намерен в короткое время выехать из Москвы; напротив того, будучи принят благосклонно Почтенною здешнею Публикою, решился я прожить здесь несколько лет; почему долгом своим поставляю известить о сем Почтенную Публику и рекомендовать себя всем любителям игры на арфе. Сверх того, отец мой скоро прибудет сюда из Санктпетербурга и заведет здесь фабрику, на которой постарается содержать все лучшие инструменты сего рода; а потому и просит Почтенную Публику относиться к нему с своими препоручениями...

Карл Шульц Арфенист".

Высокая арфовая культура Москвы и любовь москвичей к этому инструменту побудили К. Шульца связать свою жизнь со старой столицей. Им стали гордиться и считали своим. "Наш славный Шульц" — называли его в московской печати, и он заслужил право называться "московским Шульцем".

Его жизнь в Москве была наполнена концертной и педагогической деятельностью. Вскоре после приезда он стал учителем по арфе в семье Девитте. В 1827 году Шульц предпринял большое концертное турне: играл в Вене, Киеве и, вероятно, в Варшаве. По возвращении он вместе с братом Георгом дал музыкальный вечер в зале Энгельгарда в Петербурге, на котором "любители музыки были восхищены его смелою игрою и необыкновенным искусством в слиянии тонов, в быстрых переливах звуков..."\*\* Поразившие рецензента эффекты были не что иное, как *bisbiglando* и *glissando* с применением энгармонизмов: арфист играл на инструменте Эрара.

Вернувшись зимой 1828 года в Москву, Шульц поселился "близ Лубянки, в большом кисельном переулке, в доме Кобелсва". В эти годы он пробует свои силы в композиции.

\* Подчеркнуто в тексте Объявлении № 16 Московских ведомостей от 23 февраля 1821 г.

\*\* "Северная пчела" за 24 января 1828 г., № 10. Смесь.

#### Тема 6. Создание единой русской школы игры на' арфе...

Им написаны Вариации на марш Александра с оркестром, Фантазия для арфы и Дуэт для двух арф (совместно с Девитте). Все они известны лишь по названиям. Судя по жанрам, Шульц тяготел к крупной форме концертно-виртуозного плана, основываясь на своем мастерстве и возможностях арфы Эрара.

Последним сольным концертом арфиста был совместный бенефис Фильда и Шульца 14 марта 1830 года, на котором присутствовал Николай . I. 24 июля того же года Шульц принимал участие с виолончелистом Марку в концерте Г. Зонтаг, а уже в ноябрьском выпуске "Дамского журнала" сообщили, что среди умерших от холеры был и "Шульц, славный арфист, образовавший музыкальное дарование столь известного отличною игрою молодого Девитте".

Примечательно, что Шульц, лучший концертирующий арфист страны, остался в памяти москвичей лишь как педагог Девитте. Но именно москвичи и имели возможность сравнить игру Шульца и его ученика. Очевидно, и мы должны считать важнейшим делом Шульца музыкальное образование талантливейшего юноши. Другой его заслугой было сближение истоков русской арфовой школы. Приехав из Петербурга, он привнес в среду московских арфистов-любителей высокое мастерство международного класса, которого им не хватало, и познакомил с арфой Эрара.

Известны отзывы современников о его игре. Говоря о Ц. Буше, Одоевский замечает, что "она занимает середину между двумя московскими артистами: г"-ном Шульцем и г"-ном Пудиковым, то есть не имеет ни силы первого, ни приятности последнего" . Киевский корреспондент "Северной пчелы" пишет о "мелодических звуках" арфы Шульца и его "смелой игре"; через год петербургский рецензент повторяет слова киевского коллеги. Карл Шульц — солист^виртуоз с

\* Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие.— М., 1956, С. 83 — 84.

мужественной,, волевой манерой игры, обладавший певучим звуком, явился представителем "блестящего стиля" игры на арфе в России как по репертуару из произведений крупной формы концертного плана, так и по интенсивной исполнительской деятельности в стране и за рубежом.

О жизни и творчестве его брата Георга — "петербургского Шульца" — известно мало. Он концертировал, но меньше Карла. В его репертуаре были концерты Бокса — Двойной и Военный, Фантазии Марэна и Надермана. Важным фактом биографии Георга является его личное знакомство с будущим автором "Руслана". В "Адрессной книге" композитора сделана запись рукой самого Глинки: "Шульц (арфист) близ Вознесенского моста, в Вознесенской, в доме Штрауха". Значит, Г. Шульц был первым исполнителем партии арфы в "Сомнении" Глинки и его Септете на мотивы из оперы Г. Доницетти "Анна Болейн", петербургская премьера которого состоялась 13 мая 1835 года.

Арфа в Петербурге звучала намного реже, чем в Москве; меньше было профессионалов и скромнее их репертуар. Сольных концертов петербургские арфисты — чех Фачек и профессор Элуи с двумя дочерьми — не давали. Объясняется это разными уровнями арфовой культуры обеих столиц, которые складывались на протяжении долгих лет и зависели не от числа гастролеров, а от постоянно работавших талантливых педагогов, а также от направленности музыкального искусства, которое в Москве отличалось демократизмом и подлинной народностью, а в Петербурге было привилегией узких кругов знати и иностранцев, живших там.

Финдейзен называет арфу в Москве 20-х годов XIX века "модным инструментом". Не мода, а очень серьезное увлечение москвичей арфой уже существовало в 90-х годах XVIII века и продолжалось до середины XIX века. В старой столице арфу знали и любили. Результатом многолетней деятельности педагогов Дамюна, Гютеля, Адамса и Фишера был накопившийся в московском музыкальном быту к 20-м годам XIX века мощный пласт арфовой культуры. Поэтому так легко и прочно вошел в него К. Шульц со своей парижской школой, виртуозно-романтическим репертуаром и новой арфой Эрара.

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

В Петербурге до 1764 года были гастролеры, не занимавшиеся педагогикой длительное время (Гохбрукеры, Кирхгоф). Арфовая культура там стала насаждаться лишь с открытия классов арфы в Смольном институте, и кроме Луини никто из петербургских арфистов не мог претендовать на создание школы, так как Кардон, Дюмур и Лепен имели сословно ограниченный контингент учеников.

В музыкальном быту Петербурга существовала еще одна сторона. К 20-м годам XIX века трактир стал питейным заведением с низкосортными видами развлечений. И в этой среде арфа в Петербурге процветала. Существовали целые хоры арфисток при крупных ресторациях, которые вполне успешно конкурировали с цыганами. Причастность арфы к трактиру и улице оттолкнула от нее часть публики — и в Петербурге сложилась странная картина. Арфу ценили в царской семье, при дворе и в светских кругах; одновременно ее широко использовали низы населения, тогда как средние слои знали ее сравнительно мало. Все это негативно сказалось на уровне арфовой культуры новой столицы.

Концертная жизнь России 20 — 40-х годов XIX века высветила роль любительства в истории русской музыки и глубинные процессы, происходившие в его среде. Отечественный и западноевропейский репертуар любителей отразил их музыкальные вкусы и технические возможности, которые в конечном счете сложились в исполнительскую манеру, а в дальнейшем — в национальную школу игры.

При сравнении любительского музицирования обеих столиц виден вклад каждого из них в создание единой арфовой школы страны. Общим в обоих истоках была тесная связь с передовыми кругами русской интеллигенции (Жуковским, Луниным, Грибоедовым, Одоевским, братьями Виельгорскими, Лермонтовым и др.) и полускрытый характер исполнительской деятельности аматёров из дворян.

Среди московских любительниц 20-х годов XIX века был ряд превосходных арфисток. Целостность натуры и музыкальная одаренность отмечают личность Екатерины Сергеевны Уваровой-Луниной. Ее музыкальные вечера еще в 1815—1816 годах посещались, по воспоминаниям ее брата-декабриста

М.С. Лунина, крупнейшими музыкантами-профессионалами и любителями. Она играла и пела на своих вечерах и в благотворительных концертах. На рукописи кантаты А. Верстовского "Муза" рукой автора написано: "Арфа и виолончель прибавлены по случаю концерта Амажёров в доме Е.С. Уваровой". Это признание того, что творчество видного московского композитора стимулировалось любительской игрой на арфе.

Арфистками были сестры Елизавета Алексеевна и Мария Сергеевна Грибоедовы. Учителем Елизаветы Алексеевны был англичанин Адаме, умерший в Москве в 1809 году. Возможно, что у него же училась Мария Сергеевна. Последняя была по свидетельству многих современников лучшей музыкантшей Москвы, ученицей Фильда и проводила все дни за фортепиано и арфой. В.Ф. Одоевский пишет, что "сестра Грибоедова, Мария Сергеевна... превосходно играла на фортепианах и- в особенности на арфе. Часто в доме **Грибоедовых**(под Новинским) устраивались музыкальные кружки". М.С. Грибоедова играла среди близких людей и в благотворительных концертах без публикации имени.

После замужества ее музыкальная деятельность прекратилась. С этим, возможно, связано объявление: "Продается малоподержанная арфа мастера Ерарда за самую сходную цену, под Новинским, в доме под № Г'\*\*. Значит, Грибоедовой был известен инструмент с двойным движением педалей.

В неопубликованных воспоминаниях А.Я. Булгакова приводятся имена московских арфистов-любителей 30-х годов: Есипова, Евреинова и Кроль, игравшие в "Гимне иерусалимских добровольцев" Наумана; графиня Ори, брат и сестры Девитте, часто выступавшие в аккомпанементах к живым картинам и на балах в музыкальных домах. Даже по этим отрывочным сведениям можно понять, что музыкальная атмосфера Москвы была насыщена арфой.

\* "Из бумаг князя Одоевского".— Русский архив, 1864.— Вып. 7 — 8.— Столб. 808.

\*\* "Московские ведомости" от 18 февраля 1822 года. С. 433.

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на' арфе...

В Петербурге на ней играли в домах княгини Долгорукой, Оболенских, Строгановых и позже — Блудовых. В семье Даргомыжских обе сестры будущего композитора — Людмила и Ерминия — были арфистками, а брат Эраст — скрипачом. На домашних торжествах дети играли квартеты, концерты, даже увертюры к операм. Более одаренной была рано умершая Людмила. Ерминия Сергеевна много позднее участвовала в концерте из произведений брата — аккомпанировала певице Шиловой на арфе в песне Наташи из II акта оперы "Русалка"; кроме того она немного занималась композицией.

\* \* \*

В кругу московских любителей арфа звучала постоянно, стимулируя творчество московских композиторов; репертуар играющих состоял из аккомпанемента пению и ансамблей разных составов, в том числе ансамблей из арф. Реже исполнялись сольные сочинения. Среди арфистов-любителей выделялись М. Грибоедова и дети Девиtte.

В Петербурге были отдельные очаги арфового любительства в кругах, близких ко двору, с ориентацией на сольное исполнительство и с очень высоким уровнем мастерства у отдельных представительниц (Строгановы, Людмила Даргомыжская).

К арфовому любительству москвичей в высшей степени относятся слова Асафьева: "Почти немисливо в истории русской камерной музыки расчленить область домашнего музицирования... от концертно-камерной культуры, поскольку так называемая салонная музыка и музыка домашняя в лучших своих страницах легко и часто выходила за узкие свои пределы и перемещалась в концертный зал" .

Домашнее музицирование москвичей стало средой, в которой вырос отечественный профессиональный инструментализм Н.П. Девиtte, а любительская игра неизвестной арфистки

\* Асафьев Б.В. Русская музыка от начала XIX столетия.— М.-Л., 1930.— С. 236.

послужила толчком для создания первых сочинений Глинки — Вариаций на тему Вейгля из оперы "Швейцарское семейство" и Вариаций на тему Моцарта.

Сложившийся к началу XIX века русский арфовый репертуар был неоднороден. У москвичей это были почти исключительно обработки народных песен и вариации на них; у петербуржцев — произведения крупной формы (сонаты) с цитированием народной тематики и в меньшей степени вариации. В период с 1812 по 1845 год у московских и петербургских композиторов появляется стремление — при сохранении основных тенденций — к заимствованию лучшего друг у друга.

В петербургском истоке это привело к глубокому усвоению интонаций городского романса в позднем творчестве Лепена, а в московском, представителями которого были К. Шульц и Н. Девицте, — к концертно-виртуозному стилю композиций. С 1822 по 1845 год созданы все арфовые опусы Глинки, которые стали синтезом достижений обоих истоков. В эти же годы появляются новые жанры: ноктюрн (московский по происхождению) и концертная прелюдия. Образцы этих лирических миниатюр представлены в арфовом творчестве Лепена и Глинки.

В обоих истоках заметны тенденции, общие для всей русской инструментальной музыки. В жанре вариаций происходит "идейное обогащение, проявляющееся как в отборе тематики, так и в ее трактовке". Появляются циклы на темы из опер, городские песни, на собственные темы. Особенно много вариаций для всех инструментов создавалось на темы опер Моцарта, Мегюля, Вейгля, на песни "Ехал козак за Дунай" и "Среди долины ровныя". В трактовке вариаций кроме виртуозного появляется и лирический элемент.

Для арфы писали вариации на все названные темы. Оперы Моцарта послужили материалом для анонимных Вариаций, Вариаций на тему "Мальчик резвый" для двух арф

\* Очерки по истории русской музыки с 1790 по 1825 гг. / Ред. М.С. Друскина и Ю.В. Келдыша.— Л., 1966.— С. 338 — 339.

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

Строгановой и Вариаций Глинки. На тему песни<sup>1</sup> "Ехал козак за Дунай" написаны циклы Строгановой и Девитте, а на песню "Среди долины ровныя" — Сихрой.

Сонаты для арфы продолжают писать композиторы Петербурга Штейбельт и Лепен, сохраняя за этим истоком его характерный признак. Новым элементом сонатно-симфонического цикла стало расширение внедрения в него в первой четверти XIX века народно-песенного тематизма (финал Сонаты №2 Лепена). Отечественный арфовый репертуар продолжал развиваться в русле, общем для европейской и русской инструментальной музыки.

В эти же годы арфу начинают широко применять в оркестре. Превосходным для своего времени оркестратором был К.А. Кавос. Он очень удобно писал для арфы и использовал ее в сочетаниях с разными духовыми инструментами: в музыке к спектаклю "Керим-Гирей" — с двумя флейтами и затем с двумя тромбонами; в балете "Кавказский пленник, или Тень невесты" — с английским рожком, двумя фаготами и стеклянной гармоникой Франклина, в балете "Ацис и Галатея" — большое соло валторны с арфой. Важную драматургическую роль в его балете "Рауль де Креки" играет романс для кларнета и арфы.

Из московских композиторов большое внимание арфе уделяли А.А. Алябьев и А.Н. Верстовский. Алябьев поручал ей аккомпанемент романсового характера (хор в кантате "Торжество муз", романс для голоса с оркестром "Давно ли цвет младья розы", соло гобоя в увертюре оперы "Рыбак и русалка"). Сопровождение для соло валторны из I акта балета "Волшебный барабан" (Ми-бемоль мажор) написано короткими арпеджиями в секстолях, с каденциобразным виртуозным пассажем на D<sub>7</sub> **ПО** всему диапазону арфы.

А.Н. Верстовский посещал музыкальные вечера в доме Е.С. Уваровой. Около 1825 года им создана кантата "Муза", где для Матвея Виельгорского написана партия виолончели, а для Уваровой — большая и несложная партия арфы. В

\* Интерес к этой песне проявили также Бетховен, Дальвимар и Бокса.

ней автор использует короткие арпеджии, аккорды, а в Grave — одинарные и двойные флажолеты. Переливы арпеджий красочно и оригинально имитируют звуки свирели.

23 декабря 1829 года на торжественном заседании Общества любителей русской словесности звучала кантата Верстовского "Торжество муз" с речитативами, хором, четырьмя арфами и большим оркестром. Стихи под аккомпанемент арф читал великий русский актер П.С.Мочалов. В "Кантате по случаю мира с турками" композитор применил три арфы: две на сцене, а третью на хорах, как эхо. Арфа есть и в кантатах "Выкуп барда", "Пролог", "Певцы во стане русских воинов". В оркестровке Верстовский, предвосхищая Глинку, соединил такие инструменты, как флейта, кларнет, 2 фагота и 2 арфы, или несколько арф на фоне однотонно звучащего колокола (лейтмотив "дальнего звона" в опере "Вадим").

Только Верстовский и Берлиоз применяли арфу в таких количествах — по 4 — 6 — 8 инструментов сразу, так как оба композитора могли привлечь к исполнению нужное количество арфистов. В других городах Европы кроме Москвы и Парижа таких возможностей не было. Примечательно, что Берлиоз, так ругавший арфистов Германии в своих "Мемуарах", ничего дурного в адрес русских арфистов сказать не мог, хотя, казалось бы, он посетил в 1847 году "варварскую" страну.

В середине XIX века арфовая культура России в определенном отношении превышала уровень арфовой культуры некоторых столиц Европы (Германии, Италии). Арфовое творчество композиторов обеих столиц было прочно связано с любительским исполнением. Московские авторы использовали арфу в ансамблях с разными инструментами и с большим количеством участников, с хором, в аккомпанементе пению и в оркестре; в Петербурге для нее писали сольные пьесы виртуозного характера.

Новым моментом у москвичей, заимствованным у арфистов Петербурга, было появление виртуозных пьес концертного плана, а новым в арфовом репертуаре Петербурга стали жанры миниатюры и интонации городской песни-романса в сочинениях Лепена, кристаллизовавшиеся в творчестве московских

#### Тема 6. Создание единой русской школы игры на' арфе...

музыкантов. Арфистов-композиторов обеих столиц сближало применение окончательно сложившейся современной арфовой фактуры, основанной на возможностях инструмента Эрара. Общим с другими инструментами у арфовой литературы обоих истоков было обогащение тематики вариационных циклов и переход к "блестящему стилю" исполнения.

#### **Гастроли в России зарубежных арфистов**

В середине XIX века русская национальная культура впервые заявила о себе в полный голос и стала в один ряд с великими культурами европейских стран. Это эпоха Пушкина, Глинки и Брюллова. С этого времени обмен музыкальными ценностями между Россией и Европой начал происходить на равных уровнях. В 30 — 50-х годах в России побывали Липиньский, Зонтаг, Серве, Лист, К. Шуман и др. Они находили в стране радушный прием и тонких ценителей своего искусства. Тогда же русская музыкальная культура стала известной за рубежом, благодаря поездкам Глинки, Даргомыжского, Гулак-Артемовского и др.

Процесс интенсивного обмена не миновал и арфы. За 20 лет страну посетили четверо арфистов-гастролеров; пресса широко освещала их пребывание и давала критическую оценку их выступлениям. Уничтожающий отзыв получили творчество и игра Целестины Буше из уст М.С. Грибоедовой и В.Ф. Одоевского в 1823 году: "Одна моя знакомая дама, весьма образованная и остроумная... об игре г-жи Буше на арфе и фортепиано заметила, что... неполное соединение арфы с фортепиано уничтожает характер каждого из сих инструментов. ... сии замечания сделаны дамою, которая может быть почтена виртуозом на сих двух инструментах" .

\* Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие.— М., 1956.— С. 83 — 84.

Пьеса Буше — попури на темы оперы Вебера "Волшебный стрелок" — предназначена для игры одновременно на двух инструментах одного исполнителя: правая рука постоянно играет на арфе, а левая — то на рояле, то на арфе. Форма сочинения — свободная, фактура примитивна: флажолеты, короткие арпеджи в обеих руках, мелкая техника. Сочинение вполне исполнимо, если поставить арфу близко к роялю, чтобы доставать левой рукой клавиатуру, к которой играющий сидит почти боком. При такой позе говорить о полноценном звучании обоих инструментов не приходится: это не более, чем трюк.

В 1830—1831 годах в России состоялись гастроли "первой арфисты короля Франции" Алины Спади Бертран, чьей игрой восхищались даже такие крупные музыканты, как М. Огинский и М. Шимановская. В апреле 1830 года она играла в петербургских салонах, в сентябре появилась в Москве. Ее приезд широко рекламировался прессой. В первом сольном концерте Бертран исполнила свои Вариации и Дуэт Лафона для арфы и скрипки. Рецензент "Листка" писал: "посетителей было много, но посетители не были удовлетворены: дурной инструмент, невзирая на все старания и искусство Арфистки, не соответствовал блестящей игре ее... Инструмент дает важную разницу, и особенно арфа, в которой малейший недостаток заметен и неприятен". Во втором концерте Бертран выступили лучшие артисты Москвы: она играла собственный Концерт и Вариации, Дуэт Герца с Фильдом и аккомпанировала певице Тетль. "Листок" снова отозвался: "Ловкость в движениях Арфистки и стройность участвуют много в произведении приятного впечатления. ...но не можем не заметить опять, что инструмент не соответствует игре г-жи Бертран".

В марте 1831 года состоялся третий концерт с очень интересной программой: Бертран играла Вариации на тему Моцарта с оркестром, Марш из оперы "Осада Коринфа",

#### Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

аранжированный Лабарром, и свои Вариации для двух арф на песню "Соловей мой, соловей" с сестрой Розальбой. Это самая ранняя обработка романса Алябьева для арфы и вообще первое его инструментальное переложение, В Москве Бертран пробыла более двух месяцев, так и не получив ни одной хвалебной рецензии.

Знаменитый французский арфист Казимир Беккер, обученный м-м де Жанлис по пятипальцевой системе, был принят в 1837 году в Петербурге еще хуже. Одоевский объясняет это тем, что заболела певица, не приехал скрипач, оркестра не было — и "Беккер явился в огромной зале с одною своею арфою, можете себе вообразить, какой эффект произвела эта проделка!.. К несчастью, талант его понятен только знатокам, его пьесы длинны, ему аплодировали, но вообще не нравился"\*"" В Москву Беккер не поехал.

Имя Р.Н.Ш. Бокса было известно в России: здесь играли его ансамбли, пьесы и концерты профессионалы и аматёры. Поэтому при появлении он встретил самый радушный прием со стороны любителей арфового искусства. Бокса приехал в Петербург в апреле 1840 года вместе с А. Бишоп. Они выступили 19 и 24 мая в зале Энгельгарда, затем 27 мая и 26 июня дали так называемые "Драматические концерты" с оркестром, хором и декорациями в Большом театре, где Бокса играл свой Концерт до минор. Успех заставил их • остаться на сезон в северной столице. Сняв дом Шабо на Галерной улице, Бокса и Бишоп стали приглашать по средам на музыкальные вечера узкий круг слушателей. Среди них были В.Ф. Одоевский и братья Виельгорские, которые помогли Бокса в устройстве "вечеров по подписке".

Как видно из писем и записок Бокса и Бишоп, сохранившихся в архиве Одоевского, отношения между артистами и их

\* "Листок" от 27 января и 3 февраля 1831 г.; "Московские ведомости" № 20 за 1831 г.

\*\* Одоевский В.Ф. Письмо в Париж к \!.С. Волкову от 14 мая 1837 г. // "Русская старина" за май 1880 г.

русскими друзьями были достаточно непринужденными: на обедах в доме Шабо бывали все три мецената, а Бокса после совместного посещения каких-то игр (очевидно, Масличного гуляния), простудился и три недели болел. Он решил дать "Хронологический концерт" — нечто вроде будущих "Исторических концертов" А. Рубинштейна — и обратился к Одоевскому, бывшему помощником директора Публичной библиотеки, с просьбой прислать ему четыре тома Истории музыки Ч. Бёрни; он пользовался также книгами из личной библиотеки князя. Неизвестно, удалось ли Бокса осуществить свое намерение — показать историю арфы в музыкальных образцах, но готовился он как исполнитель и как лектор.

В январе 1841 года состоялся большой концерт, где Бокса играл с оркестром, хором и мелодекламацией свое сочинение "Мощь музыки" по поэме Коллинза "Страсти". В программы арфиста входили также его фантазии, импровизации на заданные темы и аккомпанемент пению Бишоп, для которой он обработал с вариациями русскую народную песню "Лучинушка". В салонах оба артиста пользовались особенным успехом. Бишоп пела по-русски романс "Любила я твои глаза" Виельгорского с аккомпанементом арфы, романс Бокса "Баядера" также с его сопровождением и "Шотландские баллады".

В апреле с рекомендательным письмом от Виельгорского к М.Н. Загоскину, директору Московских театров, Бокса и Бишоп появились в старой столице. Здесь они дали концерт с участием любителей в Летнем театре Петровского парка, который сенатор Башилов отдал в распоряжение Бокса "с удовольствием и безденежно". В концерте они "большого эффекта не произвели, зато в салонах наших ими не хвалятся"\*\*.

Бокса в Москве занимался антрепризой, дирижировал и мало играл. На музыкальных вечерах в домах Татищевой и Орлова он, по-видимому, только аккомпанировал певице.

\* Записки графа Бутурлина.— / Русский архив.— М., 1897 г.— Кн. 3.— С. 226.

\*\* "Литературная газета" № 43 от 22 апреля 1841 г. Московские вести. П. Остожинской.

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

В сентябре-октябре они концертировали в Харькове и Одессе, о чем много писала местная пресса. Была известная закономерность в том, какой прием оказывали зарубежным арфистам публика и газеты обеих столиц. В Москве он всегда был менее восторженным, а отзывы — более профессиональными.

В Петербурге вспомнили великого француза, когда в 1852 году туда приехал английский арфист Дж. Томас. В столичной прессе писали, что "...мистер Томас виртуоз первого разряда, и арфа в его руках производит едва ли не более впечатления, как в руках г. Боксы..." Но в 1874 году, во второй приезд Томаса, музыкальные критики Магир и Соловьев дружно отметили, что петербургский арфист Цабель как профессионал и музыкант превосходит его.

В книге "Искусство игры на арфе" В.Г. Дулова пишет, что "и Бокса, и Томас, несмотря на огромный успех, не могли оказать решающего влияния на судьбу арфового искусства России, так как были лишь концертантами-гастролерами и приезжали на короткое время"\*\*. Исходя из новых архивных данных, можно по-иному оценить гастроли арфистов, посещавших нашу страну. Они действительно не могли оказать решающего влияния, потому что в России была сильная и оригинальная арфовая культура, свои виртуозы и композиторы, при сравнении с которыми даже крупнейшие арфисты Европы теряли свой ореол.

### **Великий русский арфист Н.П. Девитте**

Уважение, которое сквозит в словах Глинки о "знаменитом московском арфисте", отзывы о нем, как о гениальном и лучшем арфисте мира в такой газете, как Morning Post, заставляют обратить пристальное внимание на жизнь и твор-

\* "Северная пчела" от 17 декабря 1852 г.

\*\* В.Г. Дулова. Искусство игры на арфе.— М., 1975.— С. 97.

чество музыканта, которого современная отечественная пресса называла "надеждой, гордостью и радостью России"<sup>1</sup>.

Николай Петрович Девитте, сын московского инженерного генерала, родился в конце 1812 года. Богатое семейство, с укладом жизни, типичным для среды Грибоедовых и Одоевских, Голицыных и Булгаковых. Детские балы у Йогеля, дача в Сокольниках, круг московских поэтов — Ф. Глинка, Мятлев, Шаликов; музицирование на фортепиано и арфе, любительские концерты со все более серьезным репертуаром и более высоким уровнем мастерства — это почва, питавшая талант детей Девитте.

С восьми-девятилетнего возраста Николай и его сестра Надежда начинают занятия на арфе у К. Шульца. В 10 лет состоялось их первое публичное выступление — дуэт для двух арф. В 12 лет Николай уже исполняет Концерт Бокса, а в 13 — с успехом играет перед императрицей Марией Федоровной. К этому времени относятся его первые попытки композиции, и вскоре вся Москва, посещавшая детские балы Йогеля, танцует под музыку 14-летнего подростка, которого можно назвать "московским Штраусом". На любительском концерте он играет с Шульцем совместно сочиненный дуэт для двух арф.

В 1829 году появились первые печатные опусы Девитте: вальсы и романсы на стихи московских поэтов и на свои собственные. В 16 лет он становится гусаром, но по-прежнему ни один бал в Москве не обходится без его музыки, ни один любительский концерт — без его арфы.

В эти годы происходит его сближение с Верстовским, семьей Булгаковых и лучшими представителями московского музыкального любительства — Акуловой, Бартеневой, Гизетти, Голицыным и др., среди которых он вскоре занимает одно из первых мест. По отзыву певца-любителя графа Бутурлина, Девитте и его сестры, "все арфисты и фортепьянисты", были самыми замечательными из русских артистов. В 1834 году он выходит из полка, что могло быть продиктовано осознанием своего призвания, а также обстановкой, сложившейся в музыкальной Москве.

Среди аматёров старой столицы были выдающиеся по дарованиям и мастерству инструменталисты и певцы, стоявшие

#### Тема 6. Создание единой русской школы игры на' арфе...

на одном уровне не только с русскими профессиональными музыкантами, но и с европейскими знаменитостями. К 1834 году любительское музицирование в Москве достигло апогея. Это выразилось в создании концертной организации талантливых и высокообразованных аматёров — Московского музыкального собрания — факт, означавший, что в 30-х годах XIX века в России исполнительское творчество любителей стало общезначимой, национальной ценностью.

Одним из самых деятельных участников Собрания стал Н. Девитте. Шаликов подчеркнул значительность выступления арфиста на открытии Собрания 8 апреля 1834 года, как "подтверждение патриотической мысли о равенстве уровней музыкального исполнительства в Москве и в Риме". Он играл с оркестром Концерт Бокса до минор, почитавшийся вершиной арфового мастерства. Современников поразило именно качество игры, тогда как само сочинение было знакомо им прежде.

Событием в русском арфовом искусстве стало первое исполнение Септета Глинки на мотивы из оперы Доницетти "Анна Болейн". Вернувшийся из Италии в мае 1834 года композитор был введен Н.А. Мсльгуновым в музыкальные салоны Москвы, где и были сыграны его итальянские опусы, в том числе и ансамбль с арфой. Прямых свидетельств участия Девитте в премьеры нет, но по ряду признаков можно определить, что именно он играл тогда виртуозную партию арфы вместе с Бемом и самим Глинкой. Из "Записок" будущего автора "Сусанина" известно, что он высоко ценил мастерство и сочинения Девитте.

Около 1835 года произошла драма, изменившая его жизнь: генерал Девитте был отдан под суд и лишен дворянских привилегий. Из этого испытания сын выходит с честью: в 22 года он становится опорой семьи, начав обучать игре на арфе дочерей великого князя Михаила Павловича. Из

\* "Северная пчела" от 26 апреля 1834 г. Московские заметки.

любителя Девитте превратился в профессионала, что было отнюдь не случайно. По сути он давно уже был музыкантом с высочайшим уровнем мастерства, а семейная драма послужила внешним толчком для преодоления сословных предрассудков.

События последних лет его жизни связаны только с творчеством: до 1843 года он не выезжает из Москвы, много пишет, играет, преподает. Серьезнее становятся его музыкальные интересы; наряду с танцевальной музыкой он все чаще пишет фантазии и вариации для арфы главным образом на русские песни.

В 1840 году появилась в продаже Фантазия на две песни "Вечерком румяну зорю" и "Соловей мой, соловей" Девитте — сочинение, известное лишь по названию и замечательное в двух аспектах. Это второе переложение алябьевского шедевра для арфы, сделанное на этот раз русским музыкантом. Но главное, что еще до появления гениальной "Камаринской" на народном музыкальном материале было создано произведение, драматургической основой которого послужило сопоставление двух тем — медленной лирической и быстрой, близкой к плясовой. Факт этот показывает, что русское арфовое искусство в лице Девитте шло в авангарде отечественной музыки.

Когда весной 1841 года в Москве появился Бокса, он не имел там успеха, как арфист. Это можно объяснить тем, что в старой столице он встретил соперника, который ему не уступал. Приезд Бокса заставил скромного москвича поверить в свои силы. Через два года Девитте решился на гастроли и в зеркальном отражении повторил маршрут французского мастера в Россию.

Восхождение на вершину европейского арфового искусства началось для Девитте со встречи в Петербурге с Глинкой. "Я беспрестанно виделся с ним, то у него, то у Владиславлевых," — пишет автор "Руслана": он ходил к Девитте слушать игру гениального арфиста. В летние месяцы 1843 года Девитте был принят на службу при дворе. Это был первый русский придворный арфист, получивший к тому же музыкальное образование на родине.

После Петербурга были переполненные залы Риги и Митавы, где им стали гордиться, как соотечественником, выходцем из Прибалтики\*. Потом были Швеция и Ирландия с по-

\* "Писемник" № 9 II и 28 :ш 1844 г.

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на' арфе...

трясенными его игрой слушателями. В дублинских газетах писали: "Мы можем заверить тех, кто слышал и помнит чарующие звуки Дюссека, Лабарра, Крумпхольца и Бокса, что г. Девиtte соединил в себе все отличительные черты каждого из этих великих художников и расстался с их бьющими в глаза недостатками. Он превосходит их всех в целом не менее, чем превосходит в скорости приемов и в силе тона, которые мы считали невозможным извлекать на этом инструменте. Г. Девиtte занял высокое положение в музыкальном мире, как композитор для арфы... Этот великий художник — сын знаменитого генерала де Витте, и Москва имеет честь называться его родиной. Его игра действительно чудесна, соединяя в себе столь благодатно энергию и пафос, что трудно выделить какое-либо отдельное качество. Его выступление подлинно захватывающе, и когда он сидит за своим инструментом, то каждый проникается убеждением, что он самый элегантный художник наших дней. — Его посещение нашей страны будет, как мы надеемся, поводом, который вновь сильно поощрит культуру нашего национального инструмента" .

В январе 1844 года он приехал в Лондон — средоточие лучших арфовых сил Европы. На следующий день после первого выступления Девиtte появилась большая статья в крупнейшей английской газете Morning Post, об этом событином в истории европейской арфы концерте: "Он идет своей дорогой и заставит величайших арфистов, которые сейчас популярны, отказаться от своих лавров. Первые аккорды, которые он извлек из своей арфы, явились доказательством того, что это величайший исполнитель. Для него характерна необычная особенность. На его локте находится ключ' для настройки, которым он во время игры поправляет колки...

Звучание Девиtte совершенно великолепно, оно плавно и богато и не имеет ничего общего со стандартной "струнностью".

\* "Das Inland" № 11 и 28 за 1844г.

Его туше очень деликатно и в то же время энергично. Его трель — совершенство, особенно когда делается четырьмя пальцами, эффект совершенно электризующий. Его восходящие и нисходящие гаммы блестящи, его терции и квинты в быстрых пассажах производят сенсацию. Гармонии он использует скромно — это одно из общих мест, хотя его оригинальность — качество, признанное всеми. Мы восхищаемся главным образом его певучестью (*canabile*), она действительно великолепна. В его стиле нет ничего от холодного вычисления профессора. Он вдохновлен своим инструментом, который в его руках не производит впечатления сухого, "жилистого" и враждебного, но он говорит, поет, полный живых звуков, он заставляет почувствовать силу мелодии и удовлетворяет музыкантов тем, что такие эффекты исполнены на наиболее неблагоприятном инструменте. — Разнообразные красоты стиля де Витте произвели сильнейшее впечатление, и успех в этой стране ему обеспечен. Русский, столь же пылкий, как итальянец, и — более того — в сочинениях которого виден намек на немецкую школу".

На игру Девиtte отозвалась вся художественная пресса Лондона; его дальнейшие выступления проходили в переполненных залах.

Девиtte "из нужды сделался артистом"\*\*, но уровень его любительства оказался выше европейского профессионального искусства. Ему важно было получить признание за рубежом, чтобы упрочить свое положение профессионального музыканта на родине. Он заставил говорить о себе с восхищением и признать превосходство русской исполнительской школы. Во всех иностранных газетах прямо или косвенно говорится о его первенстве среди ярчайших представителей чешской (Дусик, Крумпхольц), французской (Лабарр, Бокса) и английской (Пэриш-Альварс) арфовых школ. Никто из русских исполнителей

\* Подчеркнуто в тексте газеты *Morning Post* от 12 марта 1844 г.

\*\* Записки графа Бутурлина.-/ Русский архив.— М., 1897.— № 10, С. 259.

Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

до него не удостоивался таких похвал в международной прессе.

Через месяц с небольшим Morning Post сообщила о его неожиданной, последовавшей 20 апреля 1844 года смерти и похоронах, на которых присутствовал весь состав русской миссии в Лондоне: они хоронили полномочного представителя искусства своего народа. Девитте играл за рубежом на арфе русские песни "Лучинушку", "Вечерком румяну зорю", "Ехал козак за Дунай". Он включал их в каждое свое выступление, и именно в их исполнении и обработке была его столь высоко оцененная англичанами оригинальность. В знак уважения к родине европейской арфы он исполнял в Ирландии "Завещание барда"; как показатель своей виртуозности играет "Военную фантазию" Надермана, Фантазии Бокса и Пэриш-Альварса на темы итальянских опер.

И поражает мастерством, силой выразительности, бесконечным разнообразием звука и напевностью в кантилене — качествами, присущими русской исполнительской школе.

Список арфовых сочинений Девитте невелик: написанный совместно с Шульцем Дуэт для двух арф; Рондо для двух арф, созданное после смерти Шульца; Фантазия на темы оперы Беллини "Норма"; Вариации на тему песни "Лучинушка"; Фантазия на темы двух песен — "Вечерком румяну зорю" и "Соловей мой, соловей".

Последними прижизненными изданиями стали "Интродукция и вариации на тему песни



рис. 29. Девитте Н.п. Четыре экзерсиса. Титул

"Ехал козак за Дунай" и "Четыре экзерсиса". Многие живые картины на балах и маскарадах Москвы шли в сопровождении игры Девитте на арфе; вероятно, эти импровизации он не записывал.

Став педагогом, арфист столкнулся с проблемой репертуара для начинающих. То, что он издал под названием "Четырех экзерсисов", скорее напоминает маленькие этюды для музыкального развития ученика. И прежде всего — это русская музыка для арфы, как этюды Шопена — польская музыка. Аппликатура выставлена везде сплошь — и какая аппликатура! Так мог писать только МАСТЕР.

Каждый экзерсис — это цепь музыкальных построений на определенный вид техники. Авторская аппликатура, нацеленная на достижение максимального легато в обеих руках, требует очень гибкой кисти и большой растяжки, в особенности в конце экзерсиса №2 (см. Приложение 5) и при игре двойными нотами в экзерсисе №4.

Об игре композитора — виртуозной, темпераментной и высокохудожественной — можно судить по Интродукции и вариациям на тему песни "Ехал козак за Дунай" — масштабному сочинению концертного плана. Прихотливый ритм, яркая динамика, сочетание мелкой техники в *Vivace* с растяжкой — и при этом максимальная певучесть в проведении темы, отточенность штрихов — все это делает опус Девитте эффективным до броскости и предельно трудным. Нужно подлинно виртуозное владение инструментом для скачков левой рукой через весь диапазон арфы, моментальной смены видов техники и игры гаммы на *ff*, которыми насыщена эта пьеса.

В ее построении применен принцип контраста. Несмотря на малые размеры, производит впечатление монументальности Интродукция *Andante espressivo* — благодаря чеканному маршевому ритму, компактной аккордовой фактуре *secco*, контрастной динамике. Скромными средствами Девитте умеет увести от примитива: например, ритурнель в седьмом такте темы. Фактура первой вариации напоминает упражнение на трели

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

и двойные ноты — лишь синкопы и смена акцентов, приходящихся то на сильные, то на слабые доли, придают озорство и капризность ее характеру. Козак выкидывает коленце, когда нежное *p* сменяется скачком в левой руке на */* и шквальной гаммой в правой, тоже на */*.

Вторая вариация — миниатюрна и женственна. Здесь много тонких нюансов, без выполнения которых останется изящество, но пропадет "изюминка": в пределах *p* — небольшие виолочки; чередование и сочетание легатных интонаций с прерывистыми шестнадцатыми, которые, вероятно, следует играть этуффе, чтобы они прозвучали колко. Третья вариация — на крупные виды техники и мощный звук. Финал технически весьма сложен: это работа на выносливость даже для больших рук с большой растяжкой и гибкой кистью; маленьким рукам с малоподвижной кистью она недоступна, особенно там, где всевозможные *sf*, *f*, *//*, переброска левой и т.п.

Этот опус близок Вариациям на песню "Среди долины ровныя" Сихры, но у Девиtte есть те изысканность фразировки, обилие нюансов и доскональность в их записи, которые напоминают Вариации на тему Моцарта Глинки. Сочинения Девиtte в иностранной прессе названы самыми классическими в арфовой литературе. Можно добавить, что это и подлинно русская музыка с ее певучестью, задушевностью, благородством и соразмерностью- формы.

После его смерти "Северная пчела" опубликовала заметку:

"ДЕВИТТЪ Н.Н. (так!)"

На днях мы получили печальное известие: недавно в Лондоне скончался весьма замечательный Русский художник, Н.Н. Девиттъ, талантливый композитор и отличный исполнитель на арфе. Покойный Девиттъ был еще очень молод; он почти никогда не выезжал из Москвы, а потому и известность его ограничивалась более Москвою, где он был любим и уважаем, как артист и как человек. В последние годы он предпринял артистическое путешествие за границу и отправился в Англию. В Лондоне он возбудил всеобщий восторг своею игрою на арфе; лондонские журналы отзывались о нем как

о превосходном, единственном в своем роде артисте; эти отзывы переданы были и некоторым из наших журналов. Теперь нам пишут из Москвы, что Девицк уже не существует. Болезнь его была внезапна и непродолжительна: он умер накануне объявленного им концерта".

Через 30 лет не только в Европе, но и в России забыли о крупнейшем мастере, а между тем арфовое искусство страны понесло невосполнимую потерю. Он получил музыкальное образование на родине, писал великолепную музыку, стал первым профессиональным арфистом-виртуозом своей страны и опубликовал методическое пособие, пользуясь русским<sup>1</sup> музыкальным языком. Он открыл отечественным инструменталистам дорогу в Европу и получил там признание, как талантливый композитор и лучший арфист мира. Все это Девицке успел сделать за тридцать лет. Поистине, это был "весьма замечательный Русский художник".

В 20 — 40-е годы XIX века массовый импорт арф в страну прекратился: она могла даже повышенный спрос на инструменты и струны удовлетворить своими силами. В Москве было несколько известных арфовых мастеров. Из них Маржавин, Сергеев и Цань жили и работали в домах крупных вельмож-меломанов и были, по-видимому, их бывшими крепостными. Только Кетчер жил и работал "в старой Басманной близ Разгуляя, в собственном своем доме". К середине века завоевывает признание арфа Эрара, но из-за дороговизны она была доступна лишь богатым любителям и профессионалам. Эти арфы были в домах Строгановых, Грибоедовых, Блудовых, у братьев Шульцев. Возможно, что их изготавливала фабрика Шульца-отца.

В 1822 году издатель Затценховен выпустил в Петербурге альманах "Северная арфа" с произведениями для фортепиано, арфы и гитары. Он ставил целью популяризацию легких пьес композиторов и любителей, живших в России. Из арфовых сочинений там опубликованы опусы Лепена и Салтыкова.

\* "Северная пчела" № 148 от 3 июля 1844 г.

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

С 1834 года в Москве выходил журнал Варламова "Эолова арфа"; в нем печатались фортепианные сочинения Девитте и французские романсы Камю с сопровождением арфы.

Изменился контингент играющих; большинство из них составляли теперь дворяне. Сократился приток иностранных педагогов и исполнителей и не стало арфистов из крепостных. В быту сохранялось отношение к арфе, как к сугубо женскому инструменту.

' Л "y/w/ / { -' ///.z/y\*/

» Mbfi.il "(Пр ькТ) п

Рис. 30. Журнал "Северная арфа" 1822 г. №1. Титул

### **Истоки и своеобразие арфового творчества**

**М.И. Глинки**

Автор "Сусанина" и "Руслана" называл арфу "прелестным инструментом" и писал для нее понемногу, но всю жизнь. Истоки его арфового творчества надо искать в обстановке, окружавшей молодого Глинку.

Он рос и воспитывался в среде просвещенных любителей музыки и до знакомства с З. Деном впитывал музыкальные впечатления и формировался как композитор в 20 — 30-е годы XIX века, на которые приходится вершина русского аматёрства. Одновременно для арфы период с 1820 по 1845 год был, по выражению А. Хассельмана, "расцветом счастливых возможностей инструмента" и в Европе, и в России. Эти обстоятельства сказались в том, что первое знакомство Глинки с арфой состоялось благодаря любительнице-арфистке,

которой осталось неизвестным, а позже среди его знакомых было семь-восемь арфистов, в том числе таких выдающихся, как братья Шульцы и Николай Девиtte.

В 1822 году начинающий автор познакомился с широко распространенной в быту арфой и с русским любительским репертуаром для нее: произведениями Кардона, Кашина, Дюмур, Лепена, Штейбельта, Надермана и ранними опусами Бокса. Самым популярным жанром в среде аматеров, к которой принадлежал и Глинка, были вариации на темы русских народных песен и любимых опер. Откликом молодого композитора на впечатление от нового инструмента — арфы — было создание предназначенных для домашнего исполнения вариаций на темы оперы И. Вейгля "Швейцарское семейство" и на тему из оперы Моцарта "Волшебная флейта", неоднократно до того использованную в творчестве композиторов-арфистов. Эти два цикла, написанные Глинкой для любительницы-арфистки, стали результатом воздействия на юного автора сразу нескольких факторов, господствовавших в русской музыкальной культуре в те годы.

К Вариациям на тему Моцарта композитор обращался не однажды: они созданы в 1822 году, вновь записаны в 1827, затем в 1854 — 1856 годах осуществлена вторая версия пьесы. В "Записках" Глинка говорит, что они написаны "для арфы и фортепиано", тогда как в большинстве последующих публикаций, посвященных его творчеству, вопреки Глинке указывается, что Вариации предназначены "для фортепиано или арфы".

Самому автору было не безразлично, какому инструменту адресовалась пьеса. Если бы он просто распространил созданную для фортепиано пьесу и на арфу, выбор тональности и фактура более соответствовали бы специфике фортепиано. Однако тональность — Ми-бемоль мажор, — фактура и диатонический склад Вариаций подчеркивают арфовое происхождение этого опуса. Во время его создания Глинке был **известен** только инструмент системы Гохбруккера. Об этом **говорит отсутствие** до бемоля в изложении темы в **первой версии (такт 14):** на арфе Гохбруккера **невозможно было** извлечь «оту до бемоль непосредственно **-на** струне До.

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

Фактура первой версии удобна и прекрасно звучит. Во второй версии текст первой и второй вариаций записан так, что на арфе практически неисполним; одновременно там появляются хроматические последовательности, мало свойственные арфовой литературе. Самым конкретным указанием на принадлежность второй версии к фортепианным произведениям является выставленная Глинкой в рукописи запаздывающая педаль. Таким образом первая версия (автограф 1827 г.) написана для арфы, и арфистам следует играть именно ее. Вторая версия (автографы 1854—1856 гг.) — это обработка пьесы для фортепиано, что и подтвердил в своих "Записках" Глинка.

Следующий шаг в освоении им арфы как сольного инструмента был сделан в 1827—1828 годах, после его знакомства с братьями Шульц. В январе 1828 года они дали концерт в зале Энгельгарда, где мог присутствовать Глинка, так как племянник Энгельгардов был его другом. Если тогда личного знакомства композитора с Шульцами не произошло, то оно состоялось весной того же года в Москве, куда сразу вернулся Карл Шульц и где проездом был Глинка. Он заехал в старую столицу из Новоспасского для встречи со своим другом Н.А. Мельгуновым, который ввел молодого композитора в музыкальные салоны Москвы, где в конце 20-х годов царили Фильд и арфа. Личному знакомству Глинки и К.Шульца мог способствовать Фильд, с которым арфист поддерживал постоянный творческий контакт, или В.Ф. Одоевский, знавший Шульца с начала 20-х годов.

Последствия знакомства с профессиональными арфистами видны в Ноктюрне Ми-бемоль мажор: в тексте встречаются ноты ре бемоль и до бемоль, которые без применения энгармонизма извлекаются только на арфах с двойным движением педалей. Более арфовая по сравнению с Вариациями на тему Моцарта фактура, введение виртуозных элементов говорят о том, что Глинке стал известен концертный репертуар для арфы братьев Шульц, в который входили произведения Марэна, Дальвимара, Дусика, Надермана и Бокса.

Обращение Глинки к жанру ноктюрна для арфы тоже не случайно: "ночную музыку" писал его учитель Фильд.

Кроме того, в 1822 году уже был издан Ноктюрн Лепена, который, судя по всему, был известен Глинке. Свидетельством тому служат Вариации на тему Моцарта, также написанные в 1822 году. Кроме некоторых сходных моментов в изложении материала, связанных со спецификой инструмента, Глинку сближает с Лепеном обращение к интонациям городского романса. Но по настроению и форме опус Глинки ближе ноктюрнам Фильда. Так в результате знакомства с музыкальной средой Москвы, профессиональными арфистами братьями Шульц и концертным арфовым репертуаром появился поэтичный Ноктюрн Ми-бемоль мажор, — "московский опус" Глинки.

К арфовым сочинениям относится также романс "Желание" (*"Il Desiderio"*), созданный Глинкой в Италии в 1832 году. Основанием для такого вывода служит авторское написание знаков альтерации: Глинка выписал энгармонически равные звуки, что бывает необходимо только арфистам, как указание для перестановки педалей.

Наиболее интересно и свободно арфа использована Глинкой в большом ансамбле смешанного состава — Серенаде на некоторые мотивы из оперы "Анна Болейн" Г. Доницетти для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели и контрабаса (Милан, 1832). По объему и значительности музыкального материала, обилию, блеску и изощренности пассажей арфа стала здесь одним из ведущих голосов, оспаривая первенство у фортепиано.

Поводом для создания Серенады послужило любительское музицирование сестер Бранка, из которых старшая — Сирилла — "играла прекрасно на фортепиано, а вторая — Эмилия

\* По этому же признаку — выставленным знакам отказов у отдельных нот — можно понять, что и романс Мих.Ю. Вильгорского "Любила я твои глаза" и романс А.Н. Титова "Ветка" также были предназначены для исполнения с арфой.

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

— порядочно на арфе"\*. Но обе ведущие партии — рояля и арфы — рассчитаны отнюдь не на дилетантскую игру, так как в сочинении "с наибольшей полнотой сказалось стремление автора к концертно-виртуозной трактовке инструмента"«\*\*

По партии арфы в Серенаде, где много раз встречаются знаки альтерации и отклонения в тональности второй степени родства, видно, что к 1832 году Глинка досконально освоил инструмент Эрара. А построение пассажей и применение двойных флажолетов свидетельствуют, что даже фантазии для арфы Бокса, написанные в "блестящем стиле", были известны молодому русскому маэстро. Ничего более виртуозного и разнообразного по музыке Глинка для арфы не создал.

В последующие годы он применяет ее в оперных и симфонических произведениях, в романсе "Сомнение". Но и в его партитурах арфа имеет аккомпанирующую и ансамблевую специфику. Лишь в хоре цветов из IV акта оперы "Руслан и Людмила" она предстает как чисто оркестровый инструмент: здесь автор стремился создать фантастический колорит, для чего прибегнул к смещению тембров.

В "Записках" Глинка пишет о кратковременном пребывании в Петербурге в 1843 году "знаменитого московского арфиста" Н. Девитте. Чувствуется, что Глинка интересовался им как музыкантом. Болезнь композитора и ранняя смерть Девитте, к сожалению, прервали это многообещающее знакомство. Диапазон контактов Глинки с арфистами был очень широк: от безымянных любителейниц до европейски прославленных мастеров. В этом сказалось не столько пристрастие его к инструменту, сколько массовость арфовой культуры той эпохи.

Великолепно зная возможности и особенности арфы, Глинка ни в одном из своих произведений не погрешил против

\* Глинка М.М. Записки, // Литературное наследие.— М.-Л., 1952.— Т. 1.— С. 134

\*\* Вывод А.Д. Алексеева о фортепианных партиях в итальянских ансамблях Глинки относится и к партии арфы в Серенаде. См.: Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества.— М., 1963 — С. 77.

природы этого капризного, но прекрасного инструмента. Все опусы, где арфа имеет сколько-нибудь значительную партию, вплоть до "Арагонской хоты", созданы им в Ми-бемоль мажоре. Скрипачам более удобны диэзные тональности, но скрипка в *Vivace* играет с арфой — и композитор избирает тональность более удобную для арфы. Только "Сомнение" и сцену Сусанина с поляками, где арфа аккомпанирует певцам, автор, считаясь с человеческим голосом, пишет в ре миноре.

Анализ фактуры, метроритмических особенностей, отдельных колористических приемов в арфовом творчестве Глинки показывает, что он отлично знал арфовый европейский и отечественный репертуар конца XVIII и начала XIX века. Ему была известна Фантазия английского композитора В.Г.Стейля, созданная в "блестящем стиле", в традициях парижской школы. Он использовал достижения арфового письма Лепена в своем первом опусе — Вариациях на тему Моцарта. В Серенаде видны следы его знакомства с последними опусами Бокса, рассчитанными на концертное исполнение профессионалов, а наиболее сложные пассажи в арфовой партии этого ансамбля предвосхищают головокружительно виртуозные фантазии Пэриш-Альварса.

Если с европейскими и подражавшими им петербургскими композиторами Глинка связан профессиональной манерой изложения, то с московскими авторами — Кашиным и Сихрой — его роднят задушевность высказывания, интонационная общность, идущая от русской песенности, широта дыхания в фразировке. Свойственные сочинениям Кашина упругость и выразительность ритма, изобретательность в фактуре, идущая от вихревых и озорных плясовых наигрышей, тоже повлияли на Вариации и Ноктюрн Глинки.

Фактура арфовых сочинений Глинки состоит из того или иного вида арпеджио. Гаммообразные пассажи он применяет редко (кроме тех, которые играютя этуффе). Композитор избегает также хроматических ходов и резких гармонических сдвигов, поскольку они связаны с быстрой сменой педалей и с появлением фальши в звучании этого нетемперированного инструмента. Флажолеты — одинарные и двойные — Глинка применял неоднократно, и нигде не использовал *glissando*,

## Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

кричаще яркого эффекта, не совместимого с благородством музыкальных мыслей великого композитора. Он писал для арфы, как арфист-профессионал, еще в юности в совершенстве изучив ее возможности.

Связи композитора с творческим опытом лучших русских музыкантов, применявших арфу в ансамблях, аккомпанементе и оркестре, проявляются в каждом его опусе. Серенада Глинки по составу (фортепиано, арфа, фагот, валторна, альт, виолончель, контрабас) напоминает Концертную симфонию Бортнянского для фортепиано, арфы, фагота, двух скрипок, виолы да гамба и виолончели. Но в ансамбле Бортнянского арфа использована мало, а в Серенаде Глинки она — один из ведущих голосов с виртуозной партией.

Есть общность и у кантаты Верстовского "Муза" для среднего голоса, фортепиано, арфы и виолончели с романсом Глинки "Сомнение" для контральто, арфы и скрипки. Еще при его жизни (с согласия автора или по его инициативе) скрипка в "Сомнении" заменялась виолончелью. Тем самым звучание опуса Глинки по тембру стало еще ближе к музыке Верстовского. Арфа же никогда при жизни Глинки роялем не заменялась.

Партия арфы в "Руслане и Людмиле" — это пример творческого освоения Глинкой достижений русских авторов в области инструментовки фантастических сцен и имитации звучания других инструментов. Сочетания арфы, стеклянной гармоники Франклина и духовых встречаются в операх С. Давыдова и балетах К. Кавоса. Глинка применил арфу, гармонику, валторну и кларнет в хоре цветов, навевавших волшебный сон на Людмилу (IV акт).

Некоторые находки Верстовского в кантате "Муза" предвосхитили соединение тех же инструментов (фортепиано, арфа, виолончель) в Интродукции второй оперы Глинки. Для имитации звуков древнегреческой кифары Верстовский прибегает к аккордовой фактуре у фортепиано и арфы, медленному темпу и крупным длительностям. Аналогичными средствами пользуется Глинка для подражания гусям, но звучит все насыщеннее, богаче, так как инструменты использованы более органично.

Анализ арфового творчества Глинки позволяет увидеть истоки его инструментального мастерства. Это знакомство с исполнителями и изучение репертуара, которые стали основой его досконального знания возможностей арф обеих систем. В результате композитор использовал инструмент очень разнообразно — как сольный, ансамблевый, аккомпанирующий и оркестровый. Глинка соединил все лучшее, достигнутое его предшественниками в русской и европейской литературе для арфы, и передал нам в звуках удивительной прелести и гармонии. Его произведения для арфы стали вершиной отечественного арфового искусства.

Мы рассмотрели предысторию арфы в России с XVI до середины XVIII века и процесс формирования и развития арфового искусства страны на базе педального однорядного инструмента системы Гохбруккера с 1745 по 1845 годы. За сто лет русские арфисты сумели блестяще освоить технические и выразительные возможности нового для них инструмента, чему способствовал ряд обстоятельств. В первую очередь — это благоприятные предпосылки в виде народных традиций игры на гусях. Затем в стране с 1764 года началось профессиональное музыкальное образование в государственных учебных заведениях, готовивших квалифицированных арфистов-учителей.

Своеобразная система обучения, обусловленная социально-историческими условиями, привела к одинаково доброкачественной подготовке кадров первых русских арфистов-профессионалов (Семишина, Рубановская) и широких кругов любителей (Нарышкина, Куракина, Смирнова, Уварова).

Высокий уровень мастерства любителей обусловил особенности сольного' русского арфового репертуара: преобладание крупной формы сочинений (соната, вариации) и их виртуозность, превалирование жанра вариаций, более раннее и активное по сравнению с Западной Европой использование народно-песенного тематизма.

В арфовой литературе, создававшейся в России (в творчестве Гартмана, Кашина, Лепена и др.), шел процесс постепенного превращения ее в русскую музыку для арфы, вершиной которой стали арфовые сочинения Глинки. Одновременно с

#### Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе...

этим шел процесс сближения двух тенденций, существовавших в арфовом искусстве страны, — западноевропейской и национальной — и слияния их в единую отечественную исполнительскую школу игры на арфе, которая достигла своего расцвета и получила международное признание в лице великого русского арфиста Н.П. Дебитте.

## Тема 7

### АРФА В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Еще при жизни Глинки в арфовом искусстве стал заметен ряд негативных явлений. Арфа все реже звучит в концертах, меньше пишется для нее сольной и ансамблевой музыки. В 50-х годах ни среди любителей, ни среди профессионалов нет крупных виртуозов. На смену представителям "блестящего стиля" — братьям Шульцам и Девиtte — пришли их эпигоны. В погоне за внешним блеском они часто прибегают к таким приемам, как *glissando*, пренебрегая работой над техникой и звуком. Как сольный инструмент арфа продолжает звучать почти исключительно в салонах, где появляются соответствующий репертуар и манера игры.

#### **Арфа в творчестве русских композиторов второй половины XIX — начала XX вв.**

В середине XIX — начале XX веков для русских авторов самыми притягательными жанрами были опера и симфония; в их партитурах арфа встречается часто. А.С. Даргомыжский использует ее уже в ранних произведениях "Эсмеральда" и "Торжество Вакха". В опере "Русалка" арфа как лейттемабр Русалочки сопровождает ее появление и реплики своими пассажами. Написана партия неудобно: мелкая техника на / — это плохая фактура для арфы в оркестре. Более ярко она звучит в кантате "Торжество Вакха" и в опере "Каменный гость", где имитирует игру на кифаре и гитаре.

В операх, симфониях и симфонических миниатюрах М.П. Мусоргского и А.П. Бородина арфа звучит как ор-

#### Тема 7. Арфа в России второй половины XIX...

кестровый голос, как краска, хотя используют они свойственные инструменту арпеджио и аккорды.

Часто слышна арфа в балетах, операх и симфонических фантазиях П.И. Чайковского. Композитор признавал, что не знает ее особенностей, и сам отдавал партии арфы редактировать А.Г. Цабелю. Сейчас трудно решить, насколько близка манера изложения арфиста замыслу композитора. Важно, что в сознании Чайковского музыка возникала в определенной музыкальной окраске, что звучание арфы для него неразрывно соединялось с определенным художественным образом. Таковы Одетта, Джульетта, Франческа, Астарта, Татьяна, Лиза, Иоланта, в музыкальной характеристике которых звучат сольные пассажи арфы.

Умело и много использовал колористические возможности ее Н.А. Римский-Корсаков для имитации движения воды ("Садко"), шума леса ("Сказание о невидимом граде Китеже"), звучания гуслей и гитары, в фантастических сценах "Снегурочки", "Салтана" и "Кашея". Как солирующий инструмент она звучит в "Испанском каприччио" и "Шехерезаде". Партии написаны удобно и прекрасно слышны, несмотря на обилие модуляций, флажолетов и т.п. Видя в этом инструменте самостоятельную оркестровую краску и стремясь усилить ее, композитор нередко писал две равноценные партии для двух арф.

В песенной, подлинно лиричной Первой симфонии В.В. Калинникова тембр арфы накладывается на тембры струнной группы и гобоя, напоминая глубоко народные сочетания гуслей, голоса и жалейки.

Единственной сольной пьесой для арфы, написанной в этот период, является "Прелюдия" Ц.А. Кюи, посвященная К.А. Эрдели — миниатюра созерцательного характера с эпико-драматическими моментами и с типично арфовым изложением материала.

### **Русская арфовая школа конца XIX — начала XX вв.**

После закрытия классов арфы в Мещанском отделении Смольного института и Воспитательном доме Петербурга под-

готовка арфистов-педагогов в стране прекратилась. Низкий уровень преподавания большинства частных учителей, случайный характер и непродолжительность занятий, отсутствие педагогического репертуара привели к тому, что даже скромные потребности 2 — 3-х оперных и симфонических оркестров не могли быть удовлетворены, и в них играли иностранцы.

Обучение на арфе квалифицированными педагогами продолжалось только в Благородном отделении Смольного, в Екатерининском и Елисаветинском институтах. Их воспитанницы достигали нередко высокого уровня мастерства, но их игра не выходила за рамки салонов. Подобное положение было и среди музыкантов других специальностей. Потребность в профессиональных национальных кадрах привела к открытию в 1862 году Петербургской и в 1866 году Московской консерваторий. Создание класса арфы в Петербургской консерватории связано с именем Альберта Генриховича Цабеля.

Выдающийся арфист второй половины XIX века, педагог и композитор для арфы, Цабель в молодости связал свою судьбу с Россией и отдал ей более 50 лет творческой деятельности. Он родился в 1835 году в Берлине, в многодетной семье; с 8 лет начал самостоятельно учиться играть на маленькой 16-гиструнной арфе. Играя в богатых домах, он помогал родителям. Слышавший Цабеля Мейербер добился для него стипендии от королевского двора и устроил его в класс арфы Берлинской консерватории к К. Гримму. Через два года Гримм нашел, что ученик превзошел его в игре, и откровенно сказал ему об этом. С 1850 года с оркестром Гунгля Цабель ездит по Европе и Америке, исполняя сольные номера в концертах. Зимние сезоны он играл в Королевском придворном оркестре как придворный арфист.

Несколько раз оркестр Гунгля был в России. Игра Цабеля неоднократно отмечалась прессой тех лет, и в 1854 году он получил приглашение в Итальянскую оперу Петербурга. Работая там, Цабель продолжал активно концерттировать, приводя в восторг слушателей и получая лестные отзывы газет. Через несколько лет он перешел в балетный оркестр Мариинского театра, где и прослужил более сорока сезонов.

В балетный оркестр приглашали сильных инструменталистов, так как там приходилось исполнять соло. Цабель играл не

## Тема 7. Арфа в России второй половины XIX...

только авторские, но и свои каденции, и переделывал уже написанные. К таким переработкам относятся каденции из балетов Чайковского и соло из балетов Минкуса "Дон Кихот", "Конек-горбунок" и "Баядерка". Им отредактированы партии арфы в опере Верди "Силы судьбы", в нескольких операх Вагнера и написаны соло-антракты к "Лючии ди Ламмермур" Доницетти и "Роксане" Минкуса. Каденции Цабеля профессионально удобны, виртуозны и очень эффектны, но не всегда совпадают с замыслом композитора. Особенно это относится к соло из "Лебединого озера", где по ходу действия не требуется внешнего блеска и бравурности. Все его каденции и поныне играют в Маринском театре; в Москве в балетах Чайковского соло приближено к авторскому тексту.

В 1899 году Цабель выпустил брошюру на немецком языке "Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре", где отстаивал право арфистов на облегчение оркестровых партий, оправдывая это невежеством авторов.

С 1862 по 1905 год Цабель преподавал в Петербургской консерватории. Обучение в классе арфы продолжалось шесть лет и велось по школе, которую педагог обязан был представить Совету профессоров. В 1900 году Цабель издал "Большую методу для арфы" с текстом на немецком, французском и английском языках, то есть недоступную населению страны, где он жил и работал. Музыкальный материал ее представляет собой выборку из "25 уроков" Бокса, по которым в детстве Цабель учился играть самостоятельно. Его методическая работа свелась к указаниям, как надо играть упражнения и этюды Бокса. Помещенные в Метод три Концертных этюда Цабеля не утратили своего значения и поныне.

Его педагогическая деятельность протекала в благоприятных условиях. В консерватории было несколько арф, и малоимущим их давали на дом. Подвинутые ученики выступали на студенческих концертах. В 1869 году ученица Штанге играла "Романс" Пэриш-Альварса и "Водопад" Цабеля, а в последующие годы — его "Легенду". Уровень первых выпусков был все же низким, так как принимали в консерваторию без ограничений по возрасту и даже неиграющих; мало было

педагогической литературы. Первым получил диплом и звание свободного художника И.А. Помазанский; на окончании в 1868 году он играл "Легенду" Цабеля.

Среди ранних выпусков был Карл Фейт, Шульц (она), София Фрейман, Помазанская, Шелашникова, Рихтер, Реймерс, Фрейганг и Брайтчук. Из поздних выпусков выделялся талантливейший ученик Цабеля Дмитрий Андреевич Андреев — крупный виртуоз-солист, много и с успехом концертировавший в больших и провинциальных городах России и за рубежом. Оставили след в истории отечественной арфы также Е.Вальтер-Кюне и Н. Амосов, его ученики.

Цабель не оставлял концертной деятельности. В 1875 году состоялся его бенефис, где он играл I часть своего Концерта с оркестром, фантазию "Фауст", "Желание", "Прощай" и "Песнь без слов". Гвоздем программы был ансамбль из восьми арф в составе Шелашниковой, Рихтер, Реймерс, Помазанского, Фрейганга, Брайтчуга и Цабеля. Они исполняли "Ave Maria" Обертюра в аранжировке Цабеля, "Арагонскую хоту" Глинки для пяти арф с оркестром и Марш из "Сна в летнюю ночь" Мендельсона для восьми арф в переложении Миклашевского.

Концерт вызвал большой интерес, так как в нем "...выступал один из самых замечательных арфистов-виртуозов нашего времени, и в нем исполнялись вещи... для осьми арф; если не ошибаемся, петербургской публике еще не приходилось слышать столько арф за раз.., но обе вещи, исполненные этим арфовым октетом, большого эффекта не произвели... "Ave Maria" Обертюра лишена всяких музыкальных достоинств, ...хотя и встречались очень своеобразные звуковые эффекты. Марш из "Сна в летнюю ночь" Мендельсона ... производил впечатление чего-то миниатюрного..! Переложение его на арфу поэтому положительный абсурд, и его можно объяснить лишь слепой любовью переложившего к своему инструменту.

Самым приятным... была игра самого концертанта в его Фантазии на мотивы... "Фауста" и в трех небольших, но милых вещицах своего сочинения. ...г. Цабель исполнил I часть своего Концерта для арфы, но в ней нежный звук арфы совершенно заглушался шаблонной и слишком сильной оркестровкой; зато в других своих пьесах г. Цабель доставил

## Тема 7. Арфа в России второй половины XIX...

то удовольствие, которое может доставить такой перворазрядный солист, вполне обладающий техникой своего инструмента, умеющий выказывать свое мастерство и эффектно и музыкально. Если сравнить г.Цабеля с бывшим здесь в прошлую зиму, пользующимся громкою известностью лондонским арфистом г. Томасом, то пальма первенства принадлежит г^ну Цабелю. Г. Томас столько же играл, сколько настраивал, в игре его, наряду с проблесками виртуозности, было много незаконченного, ему случалось спутываться, начинать сызнова, чего с таким солидным музыкантом, как г. Цабель, никогда не случается и случиться не может" .

Как исполнитель Цабель отличался большим и мягким звуком, блеском и доделанностью играемого; ему в равной степени были доступны крупная техника (аккорды с большой растяжкой, двойные ноты и октавы в обеих руках в любом темпе), мелкая техника классического плана с предельной беглостью и певучее, легатное звукоизвлечение.

Одно из лучших сочинений Цабеля — Фантазия на темы оперы Доницетти "Лючия ди Ламмермур". Написанная как антракт ко II картине оперы, в форме блестящего оркестрового соло, пьеса превратилась, благодаря ее художественным и виртуозным достоинствам, в самостоятельно живущее произведение. В ней можно показать все возможности инструмента и исполнителя: от мощного // до нежнейшего звучания двойных флажолетов; от аккордов и бурных пассажей до воспроизведения бельканто.

Концерт до минор ор.35, созданный Цабелем в период расцвета, представляет драматическую сторону его дарования, заявлявшую о себе уже в ранних сочинениях "Легенде" и "Маргарите за прялкой". Первая часть — *Allegro risoluto* — написана в сонатной форме с двойной экспозицией. Начало главной темы у арфы — волевой и взволнованной — требует от исполнителя насыщенного звука и масштабности

\* "Новое время" за апрель 1875 г. Рецензия Соловьева.

игры, способных противостоять симфоническому оркестру. Побочная тема элегически напевна, с оттенком сентиментальности. Разработка строится на элементах побочной и заключительной тем.

Героическая по характеру II часть — *Andante con espressione* — трехчастна. Музыка крайних частей патетична и благородна, а в средней — взволнованно-лирическая. III часть — *Allegro con brio* — виртуозно-скерцозное рондо. Концерт Цабеля, значительный по масштабам и музыкальному содержанию, это первый концерт для арфы, написанный в России.

Большая концертная пьеса Цабеля Фантазия на темы из оперы Гуно "Фауст" также написана в зрелый период творчества. Это одно из самых удачных его сочинений, но оно редко звучит со сцены из-за своей значительной сложности. В педагогический репертуар прочно вошли его миниатюры — "Маргарита за прялкой", "У фонтана", "Легенда", "Желание" и три Концертных этюда.

Значение деятельности Цабеля как виртуоза-исполнителя, композитора и первого профессора Петербургской консерватории очень велико. Он имел звание придворного солиста, при жизни его высоко ценили современники. Влияние культуры его игры и манеры исполнения вплоть до наших дней сказываются на его музыкальных детях и внуках среди лучших представителей петербургской школы. В 1905 году Цабель был вынужден по болезни оставить работу в оркестре и консерватории, но, даже парализованный, каждый день настраивал арфу и играл на ней левой рукой. В консерватории после его ухода класс арфы вела ею дочь, Ида Цабель-Рашат. Умер Цабель в 1910 году.

Единственный упрек, который можно ему адресовать, это высокомерное отношение к культуре страны, где он прожил 56 лет. Цабель не только переделывал балетные соло Чайковского. Он отказывался играть в операх русских композиторов, не стремился понять языка и характера окружавшего его народа и обучал учеников только на своих собственных сочинениях. Пренебрежение к достижениям отечественной музыки он сумел, к сожалению, передать ряду поколений русских арфистов, которые после его уроков уже не смогли вспомнить ни Глинки, ни Девицте.

## Тема 7. Арфа в России второй половины XIX...

Противоположной влиянию Цабеля была деятельность в России арфистки-виртуоза Виргинии Михайловны Чиарлоне. Она родилась в Неаполе в 1869 году. Работала сначала в Москве, в оркестре Большого театра, затем в оперном оркестре Мариинского театра. Она имела звание придворной арфистки и была одной из немногих, кто играл в России на хроматической арфе Плейеля-Лиона. Чиарлоне редактировала арфовые и перекладывала фортепианные произведения для арфы. Она с большим вниманием относилась к творчеству современных ей русских авторов; ею аранжированы для арфы "Колыбельная" Направника, "Сентиментальный вальс" Чайковского и др.

В Петербурге класс арфы существовал также в придворной Певческой капелле, где преподавал чех, ученик Станека Франц Францевич Шоллар. Свою чешскую (австро-венгерскую) школу — открытая ладонь, высокий и прямой первый палец при отсутствии кистевого движения — он передал Вишневному, Б. Федорову, А. Серпкову и И. Поломаренко. Его ученики В. Канищев, Н. Парфенов и Д. Григорьев впоследствии восприняли метод А.И. Слепушкина. Для арфы Шолларом написаны этюды и Концерт.

Значительный след в истории русской арфы оставила одна из лучших учениц Цабеля Екатерина Адольфовна Вальтер-Кюне (1870—1930). Она родилась в музыкальной немецкой семье; ее отец был контрабасистом. После окончания консерватории Кюне работала в оркестре Итальянской оперы, с 1891 по 1911 год преподавала в Смольном институте, а с 1904 по 1917 — в Петербургской консерватории.

Она обладала незаурядным композиторским дарованием и делала обработки фортепианных произведений для арфы. Большим успехом пользовались ее виртуозные фантазии на темы опер "Фауст", "Риголетто" и "Евгений Онегин". Кюне много играла в салонах, в том числе и серьезные программы (Концерт Моцарта для флейты и арфы). Кроме того она концертировала в стране и за рубежом как пианистка, так как окончила консерваторию и по классу фортепиано. Как арфистку ее отличали артистизм, эмоциональность, мощный, сочный звук.

Ученицами Кюне в Смольном институте были К.А. Эрдели, Е.А. Алымова, В.М. Пушкарева-Поливанова, а в консерватории — Э.А. Дамская и М.А. Александрова-Горелова. Ее ученица А. Гельрот пишет: "Екатерина Адольфовна была чудесной арфисткой с блестящей памятью и обаятельным, ласковым педагогом... Большое внимание уделяла звучанию и общему развитию. Играли у нее в ту пору произведения Цабеля, Хассельмана, мелкие пьесы Рамо, маленькие прелюдии Баха. Е.А. Вальтер-Кюне многое изменяла в случае особых трудностей". После революции она эмигрировала с семьей за границу.

Для московских арфистов роль во многом аналогичную роли Цабеля в Петербурге сыграла Ида Ивановна Эйхенвальд-Папендик (1842 — 1917). Она родилась в Германии, с шести лет стала играть на арфе; необычайно рано раскрылась как музыкант, и имела репутацию вундеркинда. Ее педагогом был К. Гримм.

В 13 лет она дала свой первый концерт в Берлине и вплоть до 1860 года гастролировала в Германии и России. В 1860 году арфистка обосновалась в Петербурге, где была солисткой оркестра.

С 1864 года она работает в Москве, в Большом театре, а с 1874 года преподает во вновь открытом классе арфы консерватории.

Эйхенвальд-Папендик играла в концертах Русского музыкального общества и ежегодно давала сольные концерты. В программы она включала сочинения Пэриш-Альварса. Танеев писал о ее игре: "Ее превосходная техника в соединении с исключительно красивым полным тоном и изящной фразировкой производит на слушателей чарующее впечатление". В 1901 году, прослужив более 40 лет в Большом театре, она ушла на пенсию, а в 1906 году оставила и педагогическую деятельность.

\* Гельрот А.Я. Письмо к В.Г. Дуловой.—// Дулова В.Г. Искусство игры на арфе.— М., 1975.— С. 101.

## Тема 7. Арфа в России второй половины XIX...

Первые выпуски Московской консерватории были слабыми по тем же причинам, что и в Петербургской: в класс арфы принимали неиграющих любого возраста; срок обучения, правда, не регламентировался. Из поздних выпусков Эйхенвальд можно назвать Заслуженную артистку РСФСР Н.А. Соколовскую, Н.Д. Анисимову, К.К. Бакланову и В.А. Лукина.

Среди московских арфистов было немало иностранцев. В балетном оркестре Большого театра работали итальянка Анжелика Адальджиза Моллика, ученица Хассельмана, и чех Йиндржих Оме, ученик Цамара. Они не занимались педагогикой и не оставили большого следа. В 1914 году Оме погиб на фронте. Моллика проработала в Большом театре до 1918 года и после революции уехала.

Крупнейшей фигурой в арфовом искусстве России начала XX века был Александр Иванович Слепушкин — один из основателей новой школы игры на арфе, отличной от французской, чешской и немецкой. Он стал также основателем современной московской школы в отличие от петербургской, где до сих пор в постановке сказываются "цабелевская" и чешская школа, идущая от учеников Шоллара.

Слепушкин родился в 1870 году в аристократической семье; несмотря на яркие музыкальные данные (он в детстве играл на нескольких инструментах), в силу семейных традиций поступил на военную службу и окончил Академию Генерального штаба.



**Рис. 31. Александр Иванович Слепушкин**

Его знакомство с арфой произошло случайно: он нашел ее на чердаке богатого панского дома в Варшаве, где стоял Гродненский гусарский полк, в котором он служил. Арфа заинтересовала молодого офицера; он стал брать уроки у Августа Мартиновича Инспрукера, второго арфиста Мариинского театра. В 1896 году, вопреки воле родных, он выходит в отставку и едет в Берлин учиться у В. Поссе.

Слепушкину было уже около тридцати лет. Он занимался самозабвенно, выходя из дома лишь для еды и прогулки, и за пять лет стал блестящим профессионалом. Он взял за основу метод Поссе, заключающийся в предварительной постановке на струны не одного, а насколько можно больше пальцев при повороте в игре гамм. Другими отличительными признаками метода являются низкая постановка первого пальца, отыгрывание пальцев в ладонь, кистевое движение при снятии руки со струн и собранное положение кисти ("в кулачок").

В разработке метода участвовал и Слепушкин. Поссе не успел записать новых методических принципов, но нашел в лице русского ученика пропагандиста и продолжателя своего дела. Через пять лет учитель настоял, чтобы Слепушкин поступил в гастролирующий оркестр, в котором каждый первый голос обязан был играть соло. В 35 лет ему крайне трудно было преодолеть страх перед публикой. Все же он начал концерттировать и имел громадный успех, так как его игра отличалась изумительной техникой и певучим, необычайной красоты звуком. В его репертуаре были фуги Баха, "Жаворонок" Глинки-Балакирева, фантазии Пэриш-Альварса, вальсы и Фантазия-экспромт Шопена, "Северная баллада" Пёнитца и др.

Осенью 1908 года он дал большой сольный концерт в Лондоне, после чего был приглашен на должность профессора Королевской академии музыки, но телеграмма от больной матери заставила его вернуться в Россию. Мать потребовала, чтобы он работал на родине. Из Лондона Слепушкин привез неизвестный в нашей стране инструмент американской фирмы "Лайон энд Хили". Арфист был принят по конкурсу в оркестр Большого театра и вскоре приглашен в Московскую консерваторию. В его классе были М.А. Корчинская, Е. Райская, С. Тауэр, Н.Г. Парфенов, В.Д. Канищев, М. Кошиц, М. Бедлевич-Пушечникова, Коптева, Нарышкина, К.К. Бак-

#### Тема 7. Арфа в России второй половины XIX...

ланова. Преподавал Слепушкин лишь 10 лет, но оставил глубокий след в педагогике и во всей русской арфовой культуре.

В 1914 году он 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 совмещал работу в консерватории и оркестре с военной службой. Зимой 1918 года он умер от тифа.

Слепушкин играл много переложений и полифонических сочинений, обращал особое внимание на культуру звука и легатность игры. Благодаря последним качествам, он предстает подлинно русским музыкантом, ибо напевность, широта дыхания и задушевность — отличительные качества отечественной исполнительской школы. Он полагал, что исполнение на арфе аккордов Бессо невозможно и не нужно, а потому требовал непременно арпеджировать все аккорды, но это спорный момент. Своих методических записей он не успел издать, и впоследствии их опубликовал Н.Г. Парфенов.

После смерти замечательного мастера на должность профессора класса арфы была приглашена К.А. Эрдели, но у нее была другая постановка, которую ученики Слепушкина не восприняли. По решению ректората их педагогом стала Мария Александровна Корчинская — одна из выдающихся арфисток XX века.

Она родилась в 1895 году и с 1906 года начала учиться на арфе в Московской консерватории у К.А. Эрдели, уже тогда проявив блестящие способности. С 1908 по 1911 год Корчинская была ученицей Слепушкина. Окончив в 16 лет консерваторию с большой золотой медалью (ее имя занесено на мраморную доску Малого зала), Корчинская стала концерттировать и преподавать.

С 1918 года она работает в Большом театре и Московской консерватории. Среди ее учеников — П.Б. Сибор, Д.Р. Рогаль-Левицкий, В.Г. Дулова, З.М. Смирнова, В.Д. Канищев. Тогда же начался расцвет ее исполнительской деятельности: в 1922 году состоялся первый сольный концерт Корчинской в Малом зале консерватории. Затем она играет "Интродукцию

и *allegro*" Равеля и "Танцы" Дебюсси с Персимфансом. В 1924 году М.А. Корчинская с семьей эмигрировала в Лондон, где прошла большая часть ее жизни.

Деятельность учеников Цабеля, Шоллара, Вальтер-Кюне, Эйхенвальд-Папендик, Слепушкина и Корчинской протекала в основном после Октябрьской революции и была связана не только с работой в оркестрах, консерваториях и на концертной сцене, но и с учебными заведениями среднего звена. Их стали открывать в стране еще в начале XX столетия, но далеко не в каждом из них был класс арфы. В Москве в 10-х годах этого века было три таких учреждения: Музыкальные курсы Шор (педагог Корчинская М.А.), Музыкальное училище Зограф-Плаксиной (педагог Алымова Е.А.) и Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества (педагог К. А. Эрдели). В Петрограде обучение на арфе продолжалось в Смольном и Елисаветинском институтах благородных девиц.

Традиции отечественной исполнительской школы игры на арфе после смерти Н. Дебитте, соединившего в своем творчестве лучшие стороны московского и петербургского истоков, не были продолжены ни Цабелем, ни Эйхенвгшд. Они стали заново создавать фундамент современной школы, имея технической базой франко-немецкую постановку, воспринятую ими от Бокса и Гримма.

Цабель не был новатором ни в исполнительстве, ни в методике: он честно передавал свои знания, полученные, главным образом, самостоятельно из Малой методы Бокса. Поэтому говорить о создании им школы в широком смысле, как о преемственности в ряде поколений новых приемов или новой манеры игры, созданных родоначальником, — трудно. Но Цабель был одаренной личностью и наложил свою печать на школу в узком смысле слова (постановка, звукоизвлечение) и на музыкальный вкус и культуру петербуржско-ленинградского истока русского арфового искусства, усугубив западно-европейскую ориентацию, которая была там заложена. Он способствовал разобщению обоих истоков и отторжению арфы от главного русла развития музыки в

## Тема 7. Арфа в России второй половины XIX...

России, где все более крепла тенденция создания национального искусства.

Как педагоги Цабль и Эйхенвальд видели свою задачу в перенесении европейской арфовой культуры на русскую почву, но не считались с особенностями этой почвы, как считались музыканты XVIII и начала XIX века — Кардон, Фишер, Лепен. Поэтому появление Слепушкина с новым методом постановки, несшего одновременно в своей игре традиции русской исполнительской школы, было воспринято в среде арфистов как событие первостепенной важности, и он сразу обрел сторонников и продолжателей, — то есть стал основателем современной московской школы в широком и узком смысле слова.

### **Русский арфовый репертуар начала XX века**

Талантливейшие русские композиторы начала XX века хорошо знали арфу, охотно и много использовали ее. В их партитурах арфа стала полноправным участником оркестрового ансамбля. Сложность ритмики и модуляций, необходимость мощного и яркого звучания в их произведениях требовали самого высокого профессионализма, и этот уровень был достигнут отечественными арфистами. Часто композиторы писали, имея в виду определенных исполнителей. Некоторые партии арфы в сочинениях Рахманинова и Глазунова созданы после консультаций с такими выдающимися музыкантами, как Цабель и Эрдели.

В симфонических произведениях С.В. Рахманинова "Колокола", "Весна", III симфония, "Симфонические танцы" арфа представлена ярко и богато. Ее партии в операх "Алеко", "Франческа да Римини", "Скупой рыцарь" написаны сложно и благодарно: она везде прослушивается как солирующий инструмент.

В "Прометее" и "Божественной поэме" А.Н. Скрябина арфа стала краской в сложном многоцветий оркестрового письма, а в "Поэме экстаза" — одним из лейттембров сочинения. И.Ф. Стравинский использовал арфу, продолжая

и обогащая традиции Римского-Корсакова. Достаточно вспомнить партии арфы в "Петрушке" и "Жар-птице", требующие подлинного мастерства. В сольной партии арфы в "Орфее" Стравинский применил древнегреческие лады, а в балете "Агон" поручил ей отдельный номер "Гальярду". Им сделаны также обработки четырех русских народных песен для голоса, арфы и флейты.

Особенно любил арфу А.Т. Гречанинов. Большие партии ее есть в опере "Добрыня Никитич", в "Литургии св. Иоанна Златоуста" для голоса, органа, арфы и струнного оркестра. В сочетании с голосом она звучит в его детских русских песнях, в двухголосных Вокализах с сопровождением скрипки и арфы, в романсах "Последняя любовь" и "Летний день" на слова Тютчева.

Самыми значительными его сочинениями для этого инструмента стали Фантазия "Башкирия" для флейты и арфы, Соната для арфы соло и Триптих ("Пленер", "Размышления" и "Кермесса") для арфы и струнного оркестра. Все три опуса написаны им в эмиграции и вошли в репертуар многих зарубежных арфистов. Музыкальный язык его сочинений и их настроения — чисто русские, но у нас они до сих пор не играют.

Как мастер-арфист писал для арфы А.К. Глазунов. В его партитурах она всегда звучит эффектно, в самом выигрышном регистре. В балете "Раймонда" арфа становится лейттембром героини и символом легендарной обстановки, в которой происходит действие. Когда в день помолвки и совершеннолетия Раймонде дарят арфу, в оркестре звучит соло Прелюдия. Далее идет Вариация Раймонды с подаренной арфой — маленький концертный номер и шедевр арфовой балетной литературы. Вариация удобно ложится в пальцы и ослепительно празднично звучит; сложность и разнообразие ритмического рисунка — главный камень преткновения в ней.

В Концерте для скрипки Глазунова партия арфы сложна, ответственна и очень красива, так же, как в Концертном вальсе №2 и балете "Времена года".

Материальная база стала узким местом в арфовой культуре страны. Не было производства отечественных инструментов; среди профессионалов были распространены арфы Эрара и

### Тема 7. Арфа в России второй половины XIX...

Морлея, и лишь Слепушкин и чех Оме играли на "американках". Уличные музыканты пользовались однорядными и даже предпочитали крючковые инструменты, так как на последних можно было играть стоя. Существовали кустарные мастерские по изготовлению струн из местного материала, но марку на них ставили иностранные ремесленники. Обучение и игра на арфе были доступны лишь состоятельным лицам.



## Тема 8

### ЗАРУБЕЖНЫЕ ШКОЛЫ ИГРЫ НА АРФЕ XX ВЕКА

Новый век в арфовом искусстве знаменуется тенденциями, которые стали складываться в конце XIX века, но в полной мере развились лишь теперь. Это превращение арфы из случайного в постоянного члена симфонического **оркестра**; преодоление салонности и возвращение **арфы на концертную эстраду**; возрастающий интерес к арфовой **классике** и воскрешение ее в концертном и педагогическом репертуаре и обращение к арфе профессиональных композиторов, **как к** сольному и ансамблевому инструменту.

В начале века для нее создавали лирические миниатюры салонного характера сами арфисты. Профессиональные композиторы редко обращались к арфе. Исключением стали "Танцы" и Соната для флейты, альты и арфы К. Дебюсси — сочинения крупной формы, не рассчитанные на дилетантскую игру. Они послужили указателями путей создания музыки для арфы.

С 30-х годов во всех странах для арфы пишется все большее число концертов (чаще со струнным оркестром), ансамблей (с флейтой, альтом, скрипкой, виолончелью, со струнным или духовым квартетом), сонат, концертных фантазий, сюит и вариаций. Серьезней становится их содержание, усложняются музыкальный язык и фактура, используются многочисленные новые приемы игры. Из инструмента декоративного плана она становится инструментом выразительным. Особенно интенсивно для арфы пишут в 60 — 80-е годы XX века.

## **Арфовое искусство Франции конца XIX — середины XX вв.**

Ярче, чем в других странах, эти тенденции проявились во Франции. Там арфа раньше, чем где бы то ни было обосновалась в оркестровых партитурах Берлиоза, Мейербера, Обера, Сен-Санса и др. Исполнение партий арфы в них требовало высокого мастерства, и им обладали выпускники Парижской консерватории, где класс арфы с начала XX века вели ученики А. Хассельмана. Перечисляя его лучших учеников — М. Турнье, Г. Ренье, Л. Ласкин, П. Жаме, М. Канн, — В.Г. Дулова пишет, что "их заслуги в становлении арфы, как современного инструмента, поистине огромны, и имена их вошли в историю развития арфового исполнительского искусства" .

Старшей и самой талантливой из пятерки была Генриетта Ренье (1875—1956) — замечательная французская арфистка, педагог-методист и одна из крупных композиторов-арфистов XX века. Она родилась в Париже, уже в пять лет решила стать арфисткой и начала занятия с Хассельманом с восьми лет. В 10 лет она поступает в консерваторию, а через два года помогает профессору в занятиях со студентами. Еще девочкой Ренье начала исполнительскую деятельность в салонах и духовных концертах и уже тогда имела в репертуаре Фантазию "Фауст" Цабеля.

Ренье окончила консерваторию по классу фуги и композиции, и ее сочинения носят не только печать талантливости, но и композиторской техники. Ею написаны Концерт до минор, "Элегия и каприз" для арфы с оркестром, Трио для арфы, скрипки и виолончели, много миниатюр и романсов с сопровождением арфы. Она делала обработки для арфы сочинений Баха, Скарлатти, Рамо, Моцарта и переложила для диатонической арфы "Танцы" Дебюсси. Сочинения Ренье проникнуты

\* В.Г. Дулова. Искусство игры на арфе.— М., 1975.— С. 44.

светлым лиризмом, ей близки созерцательные образы, изображения природы в музыке. Несмотря на кажущуюся простоту изложения, как следует, сыграть их может лишь арфист, в совершенстве владеющий звуковой палитрой инструмента и обладающий безупречным музыкальным вкусом.

В 1946 году в Париже издана *Methode complete de harpe* Ренье в двух томах — наиболее полное из современных методических пособий на французском языке. Первый том посвящен постановке; большое внимание обращено на кистевое движение, как основу легатной игры, и разработано положение о трех видах артикуляции. Второй том содержит сведения о различных приемах игры и оркестровые трудности.

Ренье прожила долгую и творчески счастливую жизнь. Музыканты ее высоко ценили как блестящего специалиста, ее любили ученики, из ее класса к консерватории вышли известные арфисты (Гранжани), а произведения талантливой арфистки до сих пор звучат со сцены и в учебных заведениях.

Марсель Турнье (1879 — 1961) — один из значительных арфистов-композиторов XX века — был солистом Grand Opera в Париже, с 1910 по 1950 — профессором Парижской консерватории и много концертировал. Им написаны несколько сонат и фантазий для арфы, занявших прочное место в концертном репертуаре. В числе его лучших сочинений, написанных в манере музыкального импрессионизма, — "Феерия", посвященная Хассельману, этюд "Утро" и лирическая миниатюра "Источник в лесу", поэтичная картинка природы с применением изобразительных средств в фигурациях правой руки, подражающих журчанию воды.

Турнье издал небольшую работу по истории арфы "*La harpe a travers la monde et Fécrit de la harpe*"; как популяризаторская брошюра она вполне отвечает своим задачам. За 40 лет преподавания в Парижской консерватории Турнье выпустил ряд блестящих учеников, в том числе Н. Сабалету, Ж. Боро, Л. Паскуали.

Свою ученицу Мишелин Канн Хассельман рекомендовал Равелю для первого исполнения "Интродукции и *allegro*", так как сам он, несмотря на просьбу автора, не решился взяться за сочинение, написанное в новой, импрессионистической

## Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века

манере. После окончания консерватории Канн занималась педагогикой.

Среди последних выпускников Хассельмана выделяется Лили Ласкин (род. в 1893 г.) Она очень рано начала учиться игре на арфе и уже в 13 лет была отмечена наградой Парижской консерватории, которую окончила впоследствии с большой медалью. Ласкин в основном занималась концертной деятельностью и наряду с Корчинской и Гатти-Альдранди была крупнейшей арфисткой Европы в 30 — 50-х годах. Ласкин стала первой исполнительницей посвященных ей Концерта Жоливе (1952), Концерта Паскаля (1968) и Экспромта Русселя. Она создала транскрипции для арфы ("Романтический вальс" Дебюсси), редактировала оригинальные произведения, делала записи на пластинки и преподавала в Парижской консерватории.

Л. Ласкин была кавалером ордена Почетного легиона и членом Международного общества арфистов.

Пьер Жаме начал обучаться на хроматической арфе Плейеля и лишь в 16 лет, поступив в класс Хассельмана, перешел на инструмент Эрара. Он был творчески близок с Дебюсси, играл автору его Сонату и "Танцы". В 1938 году, он вошел в состав Парижского квинтета (Р. ле Руа — флейта, П. Жаме — арфа, Р. Ба — скрипка, П. Гру — альт, Р. Бульм — виолончель). После войны он возглавил ансамбль с новым составом, который стал называться "Квинтет П. Жаме".

Он занимался также сольной концертной деятельностью и преподавал. Среди учеников П. Жаме — его дочь М.К. Жаме, К. Мишель, а также С. Мильдоньян, Л. Турнер, М. Жолио, получившие первые места на международных конкурсах арфистов.

Жаме стал основателем и первым председателем Международного общества арфистов; он был кавалером ордена Почетного легиона, почетным профессором Парижской консерватории и членом жюри большинства Международных конкурсов арфистов.

Арфа издавна занимала значительное место во французской музыке. Продолжая эту традицию, для нее пишут композиторы-импрессионисты; в 20 — 30-х годах — "Шестерка", в послевоенные годы — авангардисты и линейаристы, посвящая свои сочинения крупнейшим парижским арфистам.

В творчестве Клода Дебюсси арфе отведена значительная роль. Его "Танцы" для хроматической арфы и струнного оркестра заняли почетное место на концертной эстраде. Они были написаны в 1904 году по заказу фирмы Плейеля для рекламы хроматических инструментов. Оригинальное по замыслу произведение состоит из двух танцев: медленного — Священного, где использована пентатоника и архаичные лады, и быстрого — Танца непосвященных — в темпе вальса.

В первом Танце для полного ансамбля арфы и струнных исполнитель должен играть легато аккордами и применять различные тембры звука в зависимости от того, с какой группой инструментов арфа сочетается в данный момент. В переложении арфы для инструмента Эрара возникают трудности при хроматических последовательностях. Капризный мелодический рисунок, изящество вальсовой ритмики при общем постепенном нагнетании звучности и внутреннего напряжения делают вторую часть Танцев особенно динамичной и эффектной. Лирический эпизод редкой красоты в соль-диез миноре у арфы напоминает по настроению "Ноктюрны" Дебюсси.

Роль арфы в его партитурах "Море", "Ноктюрны", "Послеполуденный отдых фавна" очень велика: она не только краска, но несет определенные выразительные функции наряду с солирующей флейтой и скрипкой.

В 1915 году Дебюсси написал Сонату для флейты, альты и хроматической арфы. Ее первыми исполнителями стали С. Далли (арфа), Д. Мийо (альт) и А. Манувриер (флейта). После того, как П. Жаме сыграл автору Сонату на арфе Эрара, ее исполнение закрепилось за этим инструментом. Дебюсси использует ее колористические и выразительные возможности в кантилене и виртуозные — в быстрых частях. Роль арфы, в этом опусе, ведущая, и арфист должен не только уметь играть в ансамбле, но и руководить им.

Среди лучших французских композиторов, знавших, и широко применявших арфу, — имя Мориса Равеля. Во всех

## Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века

его значительных произведениях — Рапсодии "Цыганка", двух фортепианных концертах, сюите "Матушка-гусыня", Вальсе — арфе отведена весьма значительная роль. В 1906 году им создано одно из лучших сочинений арфового репертуара — "Интродукция и *allegro*" — большой ансамбль для солирующей арфы, квартета струнных, флейты и кларнета, посвященный А. Блонделю.

Опус впервые был исполнен 22 февраля 1907 года М. Канн. Превосходное знание арфы, богатство и красота ее звучания, удобство и гармоничность фактуры, изящество, пластичность мелодики и классичность формы делают сочинение Равеля эталоном современной концертной арфовой музыки. Успех этого произведения поставил арфу в ряд с другими инструментами на концертной эстраде и породил многочисленные подражания.

Тема Интродукции — тягучая и мечтательная — состоит из двух мотивов, из которых второй — в другом темпе и в другом ритмическом варианте — станет ядром темы *allegro*; от заостренности ритма и быстрого темпа произойдет трансформация образа: вместо созерцательного — игривый и несколько капризный. Спокойное течение музыки Интродукции дважды прерывается шквалом арфовых пассажей. Арфа и аккомпанирующие инструменты противопоставляются, как два состояния природы: умиротворенное и бурно-порывистое. Далее они объединяются в едином движении и настроении, которое незаметно переходит в темп *allegro* и подводит к основной теме в партии арфы.

Равель заставляет аккомпанирующую группу то поддерживать *pizzicato* пассажи арфы (сопровождение подчеркивает ее стаккатное звучание, сливается с ним), то противопоставляет ей поющую природу струнных. Эта игра тембров придает музыке воздушность. Фактура арфовой партии настолько соответствует сущности инструмента, а элементы пентатоники в мелодике Равеля — ее диатоническому строю, что говорить о технических трудностях этой блестящей пьесы не приходится. Зато она предъявляет самые высокие требования к культуре звука и музыкальному вкусу исполнителя. Элемент салонности, в известной доле присущий творчеству импрессионистов, мо-

ментально всплывает на поверхность, если у арфиста недостает чувства меры.

Одновременное звучание самых "вкусных" приемов игры на арфе — флажолетов и *glissando*, так смело и удачно примененных Равелем в каденции "Интродукции и *allegro*", встречается в каденции его Концерта для фортепиано Ре мажор. Virtuозная, чрезвычайно сложная каденция арфы вплетается в каденцию скрипки, с которой начинается Рапсодия "Цыганка"; она дополняет образ, создаваемый композитором: импровизационно-безудержный, вольнолюбивый и таинственный одновременно. Гармонично входит арфа в звучание всех оркестровых партитур Равеля: в "Испанскую рапсодию", Вальс, Болеро, оперу "Испанский час" и др.

В 20-х годах XX века центром музыкальной жизни Франции стали композиторы "Шестерки", во многом отличавшиеся друг от друга, но объединенные оппозиционным отношением к романтизму и импрессионизму и поисками нового в области формы. Все они (Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, М. Тайфер) отлично знали арфу и часто писали для нее.

Дариус Мийо познакомился с хроматической арфой, когда исполнял на премьере партию альты в Сонате Дебюсси. В 1954 году Мийо написал Концерт для арфы в 4-х частях, фундаментальное, очень интересное по музыке сочинение, и посвятил его Н. Сабалете.

Старший член "Шестерки" Жермсн Тайфер — автор Концерта для арфы и трехчастной Сонаты, также посвященной Сабалете. Первая ее часть — созерцательное по настроению сонатное *allegro*. II часть связана с народными песнями и танцами Испании — хабанерой и малагуэньей. Строго выдержанная на протяжении всей части ритмика в басу и единая линия нарастания динамики придают ей необычайную цельность. III часть — *Perpetuum mobile* — рондо подвижного, шаловливого склада.

В 1922 году во Франции сложился постоянно действующий ансамбль — "Парижский квинтет" в составе Р. ле Руа (флейта), П. Гру (альт), М. Гранжани (арфа), Р. Ба (скрипка), Р. Бульм (виолончель). Он имел собственный репертуар, рассчитанный на его исполнителей. Для него писали Ф. Шмитт,

А. Руссель, Г. Турнье, В. д'Энди, А. Баке, Й. Жонген, А. Жоливе, Ж. Франсэ, Ф. Малипьеро. Квintет много и успешно гастролировал в Европе, Африке и Америке. В 1938 году, после ухода Гранжани, в состав ансамбля вошел П. Жаме. Он же возглавил уникальный коллектив в 1945 году, как "Квintет Жаме", когда возобновилась его деятельность после Второй мировой войны.

В послевоенный период для арфы пишут А. Руссель, А. Жоливе, Ж.М. Дамаз и К. Паскаль. Кроме "Серенады" для Парижского квintета Русселю принадлежат Прелюдия и Экспромт для арфы соло. Экспромт — сложная концертная пьеса с элементами полифонии и полиритмии. Музыка его — романтически приподнятая, а в средней части — романсового характера. Законченность форме Экспромта придает тема вступления, проводимая в коде.

Сторонник неоклассицизма Жан-Мишель Дамаз обратился к арфе еще в молодости. Используя традиционные формы и достижения письма Форэ, Равеля и Русселя, он создает сочинения, самобытные по музыке. Его Концертино для арфы До мажор (1951) построено на ясных темах, выразительно и драматично по языку. Красочны по музыке и четки по конструкции его Интродукция и токката (1968). Дамазом написаны также Квintет для струнных и арфы и Трио для арфы, флейты и виолончели. Композитор часто бывает членом жюри в конкурсах арфистов Парижской консерватории.

Образы и музыкальный язык Концерта для арфы с оркестром до мажор Клода Паскаля (1968) обусловлены его адресатом: сочинение посвящено выдающейся, русской по происхождению, арфистке Л. Ласкин. В основе драматургии I части — *Moderato* — лежит противопоставление музыки смятения и угрозы, носителями которых является оркестр, и лирического, человеческого начала, олицетворением которого (как и во всем Концерте) стала арфа. О связях опуса французского композитора с русской музыкой говорят рахманиновские наплывы и спады звучности, по-рахманиновски мелодизированная фактура солирующего инструмента; а колокольные звоны в заключительном разделе части ассоциируются с музыкой Мусоргского.

Во II части — *Lento* — в хрупком звучании верхнего регистра арфы возникает тема света и добра. Нагнетание тревоги и трагическое столкновение с силами зла в центральном эпизоде приводит к надлому в изложении темы света в заключительном разделе. III часть — *Vivo* — это гротесково-танцевальная стихия, напоминающая образы "Петрушки" Стравинского.

Андре Жоливе писал для Парижского квинтета, а в 1952 году создал Концерт для арфы и посвятил его П. Ласкин. Дирижер и арфист Жерар Девос, преподающий в Парижской консерватории, издал в 1969 году Школу игры на арфе в помощь самостоятельной работе учащихся.

Всегда проявляли интерес к арфе музыковеды и инструментоведы Франции. О многих арфистах пишет во "Всеобщей биографии музыкантов" Ж. Фетис; он же участвовал в спорах, возникших вокруг арфы Эрара, на стороне нового инструмента. В Энциклопедии Лавиньяка помещены статьи А. Хассельмана и А. Блонделя по истории арфы. В 1971 году в Париже вышло эссе А. Эмманюэля "Арфа. Ее эволюция и ее создатели".

### **Современная итальянская школа игры на арфе**

Итальянская школа игры на арфе всегда была близка французской, но в XVI — XVIII веках итальянские арфисты передавали свое мастерство северным соседям, а в XIX веке они стали учиться в Париже. Так было с Л.М. Тедески; так же поступила известная концертирующая арфистка Италии Руата Ада Сассоли (1887 — 1946). Она начала обучение на арфе в Болонье, а закончила музыкальное образование в Парижской консерватории у Хассельмана. С 15 лет Сассоли концертировала по Европе, а позже — в Америке и Австралии, и одной из первых арфисток стала записываться на пластинки. Ей посвящали свои произведения современные композиторы (Мортари). В последние годы жизни она преподавала в Сиене и Болонье.

## Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века

Крупной фигурой в арфовом искусстве Италии 30 — 50-х годов был Луиджи Мария Мажистретти (1887 — 1956). Выдающийся виртуоз, он стал автором блестящих концертных обработок для арфы "Пассакальи" Генделя, Каприса Паганини "Охота", "Вариаций на тему Листа" и многих прелюдий Баха. В этих пьесах достижения высшего мастерства переплавляются в артистизм; они трудны, эффектны и благодарны для исполнения.

Клелия Гатти-Альдранди (род. в 1901 г.) своим мастерством обязана только итальянской школе. Она училась в Турине у К. Б. Навоне, рано начала концерттировать и стала широко известна, как виртуоз и ансамблистка. Ей посвящали свои опусы выдающиеся композиторы — П. Хиндемит, А. Казелла, Н. Рота, М. Кастельнуово-Тедеско. Сама она перекладывала для арфы произведения Скарлатти, Телемана, Баха и лютневую музыку.

Ученица Тедески, профессор Болонской консерватории Мария Джулия Шимека (род. в 1901 г.) известна как исполнитель, педагог и историк арфы. Она аранжировала сочинения классиков, а в 1938 году в Бари издала книгу *"L'arpa nella storia"*.

Талантливая арфистка Маргерита Чиконари (1901 — 1970) училась в Болонье, Парме и играла на диатоническом и хроматическом инструментах. Она совершенствовалась в парижской консерватории у Ренье и стала первой исполнительницей "Интродукции и allegro" Равеля в Италии. Чиконари прославилась главным образом как педагог. С 1929 года она профессор Венецианской консерватории; из ее класса вышли Олива, первая арфистка театра Ла Скала; Орландини, первая арфистка Римской оперы; лауреаты -Международных конкурсов Дж. Брессан и Сусанна Мильдоньян.

Выдающаяся арфистка, крупнейшая среди нового поколения, Мильдоньян сочетает в своей игре достижения итальянской и французской школ. После Венецианской консерватории она училась два года у Жаме, окончила Парижскую консерваторию с *Grand Prix* и на всех Международных конкурсах, где она участвовала, занимала первые места: в Тель-Авиве (1959), Женеве (1964) и Париже (1971). С 1966 года она играет в симфоническом оркестре Брюсселя, а с 1971 года —

преподает там в консерватории, продолжая концертно-исполнительскую деятельность в разных странах.

Достижения молодого поколения итальянских и французских арфистов — следствие постановки преподавания на арфе в этих странах, где приоритет в обучении отдается таким профессиональным качествам, как техническое совершенство, культура звукоизвлечения и гашения, беглая читка с листа, умение транспонировать. В педагогических методах главное место занимает не выучка программ к экзамену, а этюды, гаммы и упражнения. Высокому уровню подготовки способствуют ежегодные конкурсы-экзамены с обязательной для всех программой и читкой с листа.

Базой арфовой культуры Италии стала широко развитая сеть учебных заведений среднего звена, лицеев и музыкальных академий. Фирма "Сальви" выпускает прекрасные инструменты с резонаторными подставками, при игре на которых арфа звучит мощно и ярко. Итальянские струны всегда пользовались славой лучших. Теперь их производит фирма "Пирастро".

За последние десятилетия итальянские композиторы создали для арфы немало замечательных сочинений, современных по музыке, рассчитанных на совершенное владение инструментом и приемами игры сонорного характера. Такова Соната для арфы Альфредо Казеллы, посвященная К. Гатти-Альдранди — крупная по объему, философская по замыслу, которую полифоничность изложения, широкий диапазон динамики, обилие двойных нот и аккордовой фактуры делают весьма трудной для исполнения.

Главная партия I части состоит из контрастных элементов: волевого и умиротворенно-напевного. Настойчивый характер связующей обусловлен ее происхождением от первого элемента главной партии. Побочная напоминает протяжную песню с подголосками; в ней использован второй элемент главной партии. Короткая заключительная построена как фугато. В разработке сталкиваются два элемента главной партии; побеждает волевой первый элемент и заставляет второй звучать в репризе по-новому энергично. Не участвовавшая в развитии побочная окрашивает своим лиризмом коду, где второй элемент

## Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века

главной проходит в начальном виде. Итог этой части — борьба без результата.

Во II части — Сарабанде — образы отчаяния чередуются с эпизодами просветления. Трагично звучит *Largamente* — с заостренно-пунктирным ритмом, широкими ходами в мелодии и преувеличенно стонущими интонациями. В коде все стихает и успокаивается. В III части — Рондо — ликующая музыка рефрена подчиняет себе эпизоды скерцозного и тревожного плана, и эта часть заканчивается умиротворением. Итог цикла — ни борьба, ни отчаяние, ни торжество отдельного человека не могут изменить течения жизни. Вероятно, в Сонате, созданной осенью 1943 года, в разгар Второй мировой войны, сказались настроения интеллигенции Италии.

Известный композитор Нино Рота также посвятил свои арфовые опусы К. Гатти-Альдрованди. Это Сарабанда и Токката, написанные в 1945 году, и Концерт для арфы с оркестром, ставшие очень известными благодаря талантливой, темпераментной музыке в манере неоклассицизма. Для арфы соло и ансамбли с арфой пишут К. и А. Цекки, В. Томмазини, Е. Мазетти, М. Кастельнуово-Тседски, Б. Джуранна, Н. Делло Джойо, В. Мортари, Р. Делькорона и др.

### **Современное немецкое искусство игры на арфе**

В XX веке в Германии продолжают одновременно развиваться традиции берлинской школы Гримма-Пёнитца и метод Поссе. В 1923 году в должность профессора Берлинской высшей школы музыки вступил ученик Пёнитца, выдающийся арфист и пианист Макс Зааль (1882 — 1948). Он много концертирует, работает в лучших оркестрах страны и как замечательный педагог воспитывает ряд блестящих исполнителей. Среди них — В.Г. Дулова, Ю. Цопф и Г.И. Цингель.

Ганс Иоахим Цингель — виднейший педагог, историк и методист Германии, долгое время возглавлял класс арфы в Берлинской высшей школе музыки. Им выпущены в свет капитальные работы по истории европейской арфы: "Арфа и арфовое исполнительство с начала XVI до второй трети

и на современном инструменте, но крупных профессиональных арфистов в стране после смерти Т. Эптомеса не было.

На этом фоне очень скоро приобрела известность эмигрировавшая из Москвы в 1925 году М.А. Корчинская. Она стала ведущей арфисткой Лондона, играла в оркестрах, на радио, концерттировала и записывалась на пластинки. Ее игра отличалась красивым полным и мягким звуком, легатностью, выразительностью, верностью стиля и безупречной техникой. В 30-е годы слава Корчинской была велика не только в Англии, но и в Европе. Для нее писали Б. Бриттен и А. Бакс (Соната для альты и арфы).

В последние годы жизни Корчинская занялась педагогией. Из ее учеников известен Д. Уоткинс. Блестящая инструменталистка, она пользовалась огромным авторитетом среди коллег, была постоянным членом жюри на Международных конкурсах и участвовала в организации Недель арфы в Голландии.

Крупнейший современный композитор Англии Бенджамин Бриттен часто обращался к арфе. Примерами служат его "Путеводитель для оркестра на тему Пб'рселла" и "Рождественская оратория" для хора мальчиков с сопровождением арфы. Последнее сочинение — стилизация средневековых народных колядок, которые пели в старой Англии под аккомпанемент странствующих арфистов. В Оратории есть сольный номер для арфы — "Интерлюдия", нередко исполняемая как самостоятельная концертная пьеса.

Для арфы соло Бриттен написал Сюиту ор.83 в пяти частях и посвятил ее пропагандисту уэльской народной музыки, профессору Королевской академии музыки Осману Эллису. Это очень современная пьеса, с обилием диссонансов и модуляций, звучных аккордов, игры у деки, *glissando*, цепи флажолетов, самой сложной частью которой является fuga. В его сюите "Воскресный дневник", цикле характерных пьес для арфы соло, широко использованы ее тембровые возможности. Сопоставляя краски разных регистров, автор добивается оригинальных сонорных эффектов.

Арфист и композитор Дэвид Уоткинс (род. в 1939 г.) — представитель английской, французской и русской арфовых школ — учился в Королевской академии музыки в Лондоне,

## Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века

брал уроки во Франции и у Корчинской, носительницы метода Поссе — Слепушкина.

"Маленькую сюиту", получившую первую премию Ассоциации арфистов Северной Каролины на Международном конкурсе сочинений для арфы в 1961 году, Уоткинс писал в Лондоне и в Андах и посвятил ее Г. Ренье. Но каждая часть в отдельности посвящена другим арфисткам: I — Прелюдия — Тине Бонифацио; II — Ноктюрн — 'Солант Рени; III — Танец огня — Милдред Диллинг. Все части имеют эпитафии, говорящие о характере исполнения или картине природы, изображенной в музыке. Подобные развернутые программы музыкального произведения — явление редкое. Музыка вполне соответствует своим литературным источникам: она радостно оживлена в первой и задумчиво-лирична во второй части. Эффектная III часть написана в подражание ритуальным танцам Южной Америки и манере игры на маленькой парагвайской арфе.

В 1971 году Уоткинс издал свою Школу с предисловием М.А. Корчинской, как пособие для самостоятельной работы учащихся.

## **Арфовое искусство США**

Как и все искусство этой страны, арфовое искусство США питалось и питается в основном тем, что создается деятелями культуры Старого Света. При том кадровом голоде, который существовал в стране в начале XX века, приезжие специалисты могли проявить себя очень разносторонне. Безграничность поля деятельности привлекала в страну если не самых талантливых, то самых энергичных арфистов Европы, и мера участия в создании национального американского искусства зависела лишь от степени одаренности и целенаправленной работы данной личности.

Первым крупным музыкантом, познакомившим Америку с арфой Эрара, был великий Бокса, который с 1852 года гастролировал с Бишоп по всей стране. Хотя талант его, по словам Фетиса, угасал, именно Бокса представил Новому

Свету классическую французскую школу. В Калифорнии и Филадельфии, где он пробыл дольше, чем в других местах, у него были, по-видимому, ученики.

С немецкой школой игры на арфе американцы познакомились через игру Карла Обертюра. В 1871 году он ездил в Америку с оркестром Ульмана, состоявшим из лучших инструменталистов Европы.

Оригинальной школы игры на арфе в Америке не существовало вплоть до XX века. Лишь во время Первой мировой войны, когда за океан на постоянное жительство и работу переехали несколько выдающихся деятелей арфового искусства Европы, в стране стала складываться своя арфовая культура. Своеобразие жизненных условий, относительная демократичность искусства и форм обучения музыке, существующие там, определили и свой стиль исполнительства у американских арфистов.

Прочная материальная база арфовой культуры США была создана еще в конце XIX века. Инструменты фирмы "Лайон энд Хили" выгодно отличались от арф других фирм прекрасными акустическими качествами, безупречным строем и четкой работой механики, что явилось результатом усовершенствований, внесенных инженером Вурцлсром в устройство арфы Эрара.

Создателями американской школы игры на арфе стали три замечательных музыканта, нашедших в США вторую родину: А. Кастнер, К. Сальседо и М. Гранжани.

Альфред Кастнер приехал в Америку в 1901 году, проработал сезон во вновь созданном Филадельфийском оркестре и одновременно концертировал. В 1914 году он поселился в Штатах окончательно, приняв позже американское гражданство. Кастнер много сделал для воспитания национальных кадров арфистов, отличаясь, как педагог, высокой требовательностью и уделяя главное внимание ясной передаче музыкального образа. Он играл в симфоническом оркестре Лос-Анджелеса и возглавлял Калифорнийское отделение Национального общества арфистов Америки.

Самое значительное место в истории американской школы принадлежит выдающемуся арфисту XX века, композитору и педагогу Карлосу Сальседо (1885 — 1961). Он родился в Бордо, в музыкальной семье, и с трех лет начал учиться

игре на фортепиано у матери. В Париже, где его отец стал преподавателем консерватории, Сальседо продолжал развиваться как пианист, концерттировал и сочинял музыку для фортепиано. Лишь с 11 лет, уже в консерватории, он стал брать уроки на арфе у Хассельмана и закончил курс по двум специальностям.

Работая в оркестре Колонна, он ездил с гастрольями по Европе, много играл соло и писал для арфы. В 1909 году его пригласили в оркестр Метрополитен-опера; затем он стал известен в Америке как солист и ансамблист, создав трио "Лютеция" (Сальседо — арфа, Ж. Баррер — флейта, П. Кефе — виолончель). В 1914 году, как французский гражданин, он был призван в армию, но в 1915 году вернулся в Америку, вновь стал интенсивно играть соло, в ансамблях, оркестре, и занялся общественной деятельностью.

Он стремился объединить и арфистов, и композиторов страны, консолидировать пишущих современную музыку во всей Америке и даже во всем мире. Сальседо был председателем Национального общества арфистов, организатором (совместно с Э. Варезом) Международного союза композиторов, возглавлял секцию США в Международном обществе современной музыки и был учредителем Панамериканской ассоциации композиторов. Его детищем был создаваемый с 1929 года арфовый журнал "*Eolian Review*" ("*Eo/us*").

Сальседо стал создателем и пропагандистом современной арфовой фактуры и нового стиля игры на арфе в противовес прежней салонной манере. Его энергия была направлена на реформу арфового письма и расширение акустических возможностей инструмента; он изобретал новые приемы игры с оригинальным звучанием (игра ногтями, стук по деке), которые приводили подчас к неожиданным звуковым эффектам. В этих поисках он шел в ногу с современными авторами, стремившимися к обогащению сонорного арсенала музыкальных инструментов.

За свою долгую творческую жизнь Сальседо эволюционировал как композитор. В его ранних опусах слышны отголоски интонаций и ритмов баскской народной музыки. "Интимные прелюдии" имеют пятидольную ритмическую основу, свойст-

венную танцам родины Сальедео. Не избежал он и влияния импрессионистов ("Игра воды", "Ночная песнь"), а в пьесе "Вихрь" явно превалируют изобразительные моменты. Один из самых значительных опусов Сальедео — Вариации на тему в старинном стиле. Приподнято-праздничное звучание темы, виртуозный блеск вариаций, резкая смена настроений, нюансов, фактуры, изощренность колористических приемов — все дает возможность исполнителю показать себя с выигрышной стороны.

Его стремление приблизить арфовое искусство к массовой аудитории видно в "Парафразе на Вторую рапсодию Листа" и в Сюите, где старинные танцы — гавот и сицилиана — соседствуют с народными и популярными современными — болеро, полькой, танго и румбой. Музыка своей родины и своим демократическим принципам композитор остался верен и в последнем опусе — Втором концерте ("Симфоническая концертная сюита"), где в III части проходят сапатеада, танго, румба и сегидилья.

Много сил отдал Сальедео и педагогике. В основе его постановки лежит французская школа. Им создан ряд методических трудов, в том числе Школа для арфы в 1929 году (совместно с Л. Лоуренс). Он организовал "Летнюю арфовую колонию" в Кемдене с занятиями на открытом воздухе и привлек к участию в ней арфистов многих стран. Все это способствовало выдвижению американской школы на один уровень со старыми европейскими. Еще при жизни он был признан корифеем современного арфового искусства, и 50-летие его творческой деятельности в Америке было торжественно отмечено всей музыкальной общественностью страны.

Ученицы Сальедео — Люсиль Лоуренс и Пб'рл Черток — продолжают его традиции. Они концертируют, записываются на пластинки и принимают участие в организации Национальных конкурсов арфистов и Международного конкурса, проходящего с 1969 года в Хартфорде. Л. Лоуренс делает отличные редакции произведений арфовой классики. П. Черток продолжила другую линию творчества Сальедео: она видит место арфы в искусстве масс и пишет для нее джазовую музыку.

Еще один французский музыкант, оказавший влияние на арфовое искусство США, — Марсель Гранжани (1891 — 1975)

приехал в страну в 1938 году уже прославленным мастером. Родившись в Париже в семье профессионального музыканта, он рано проявил высокую степень одаренности и с четырех лет стал учиться музыке. Благодаря содействию Ренье, в 11 лет он поступил в класс Хассельмана, став стипендиатом Парижской консерватории, а в 17 лет начал профессиональную деятельность. В марте 1913 года Гранжани блестяще сыграл Интродукцию и allegro Равеля при участии автора и в том же году окончил консерваторию по классу фуги, контрапункта и композиции с Римской премией.

Серьезное музыкальное образование позволило ему в дальнейшем разносторонне проявить себя. Гранжани с большим успехом играл в странах Европы, Канаде и США и первым среди арфистов в 1927 году отважился дать в Париже сольный концерт из двух отделений. В молодые годы он служил органистом и регентом в церкви Сакра-Кер и рано стал преподавать. Он был также выдающимся ансамблистом. Его творческое содружество с флейтистом Р. ле Руа и альтистом П. Гру, начатое в 1916 году исполнением Сонаты Дебюсси, продолжалось с 1922 года в рамках "Парижского квинтета" вплоть до отъезда Гранжани в Америку.

В противовес принципиальным установкам Сальседо Гранжани проявил тяготение к классике. Оба мастера олицетворяли две тенденции современного искусства: стремление ко всякого рода новациям и все возрастающий интерес к культурному наследию прошлого. В деятельности каждого из них сосуществовали обе тенденции с преобладанием какой-либо одной. В творчестве Сальседо, нацеленном на модернизацию арфового искусства, данью уважения к прошлому были транскрипции классических пьес. У Гранжани элементы сложного современного музыкального языка есть даже в сюитах "Детские игры" и "Детский час" при их упрощенной фактуре, диктуемой содержанием этих сочинений.

Данью неоклассицизму стала Фантазия на тему Гайдна Гранжани, написанная в подражание "блестящему стилю" XIX века и посвященная памяти К. Дезарпо. Темой избрана та, что уже послужила Бокса в его ранней Фантазии на темы Гайдна. В этих одноименных произведениях разных эпох так

много общего в построении, обработке материала и письме, чтоopus Гранжани представляется написанным ради соревнования с корифеем арфы.

Гранжани играл и обрабатывал произведения Баха, Сам-мартини, Люлли и Куперена; им написаны каденции к Концерту Моцарта для флейты и арфы.

В США Гранжани занимался главным образом педагогикой. Им открыты классы арфы в Джульярдской школе Нью-Йорка, Монреальской консерватории и музыкальной школе Манхеттена. Во главе угла его преподавания было воспитание музыканта; он оставил большое число учеников — ведущих профессиональных арфистов страны. В их числе Розалина Прэтт, которая продолжает дело Гранжани — пропагандирует творчество старых мастеров.

В 1962 году Гранжани был избран почетным председателем Национального общества арфистов Америки.

Представительницей французской школы в арфовом искусстве США является ученица Ренье, известная солистка Милдред Диллинг. Она записывается на пластинки, преподает и популяризирует историю инструмента. С конца 60-х годов в Музыкальном колледже Хартфордского университета преподает видный венгерский арфист, доктор искусствоведения Аристид фон Вюртцлер.

Как к сольному инструменту обратился к арфе профессиональный композитор США Поль Крестон. Его блестящая концертная пьеса — Рапсодия "Олимпия" стала часто исполняемым сочинением; она написана в свободной форме, с применением современной гармонии и эффектных приемов игры. Арфа постоянно слышна в произведениях Дж. Гершвина ("Порги и Бесс", "Американец в Париже" и др.) и в симфонических партитурах Б. Бернштейна ("Кандид")..

### **Современное арфовое искусство Испании**

В течение XVIII — XIX веков арфовая культура Испании была в упадке, и традиции некогда высоко развитого искусства были забыты. Современная испанская школа впитала достижения французской и немецкой школ (метод Поссе — Слепушкина).

Талантливейший представитель Испании в мировой арфовой культуре, лучший арфист XX века Никанор Сабалета родился в 1907 году в г. Сан-Себастьяно и начальное музыкальное образование получил на родине. Играть на арфе начал с семи лет; после окончания Парижской консерватории по классу М. Турнье всю жизнь посвятил концертной деятельности.

За скухими фактами его биографии — гастролы почти во всех странах мира. Не гоняясь за модой, он подвижнически возрождает славу инструмента своей игрой. Репертуар Сабалеты огромен. Он считает, что играть следует сочинения, созданные специально для арфы. В поисках забытых шедевров он обратился к музыкальным архивам, вернул в арфовый репертуар Сонату Дусика, Вариации на швейцарскую тему Бетховена и первым из зарубежных арфистов стал играть Вариации на тему Моцарта и Ноктюрн Глинки. В последние годы им записана на пластинки "Антология музыки для арфы XVI — XVIII веков".



Рис. 32. Никанор Сабалета

Его изумительное мастерство, поющий звук, исключительная выразительность и безупречное чувство стиля заставили выдающихся композиторов XX века по-новому оценить возможности арфы и побудили к созданию для нее высокохудожественных сочинений. Ему посвящены концерты Мийо, Вила—Лобоса и Родриго, сюиты Кшенека, Тайфер и др.

Сабалета издает в своей редакции оригинальные произведения классиков и посвященные ему сочинения. Как редактора его отличают бережное отношение к авторскому тексту и мастерски, на самом высоком уровне современных требований выписанные штрихи, аппликатура и педализация. Он играет на арфе с демпфером собственной конструкции, который позволяет добиться

полной чистоты звучания. В последние годы Сабалета консультирует приезжающих к нему профессиональных арфистов и занимается историей арфового искусства Испании.

Центры обучения испанских арфистов — консерватории Мадрида и Барселоны, где преподают ведущие педагоги страны Роза Кальво-Манцано Рюиц-Хорн и Роза Бальшес де Рамирес. Среди поколения молодых профессионалов выделяются воспитанницы Луизы Менаргезе — М. Роблес и А.М. Мартини, которым она передала свою школу, полученную ею в классе В. Поссе.

В современной музыке Испании арфа применяется как сольный и ансамблевый инструмент в уже сложившихся традициях. Крупнейший испанский музыкант XX века Мануэль де Фалья в поэме "Психея" для голоса, арфы, флейты, альты, скрипки и виолончели использовал инструмент для воссоздания колорита Древней Греции. Его пьесы неоднократно перекладывались для арфы; "Испанский танец" из его оперы "Жизнь коротка" очень эффектно звучит в транскрипции М. Гранжани. Арфе поручают музыку, связанную с испанским фольклором, где нужна имитация звучания гитары. Такова небольшая сюита Р. Лапарры "Испанские ритмы" с основой в песнях и танцах Южной Испании.

В 1954 году Хоакин Родриго написал Концерт-серенаду для арфы с оркестром. К нему привлекают внимание полифоническая ткань партии арфы, нестандартный подход к ее звучанию и жизнеутверждающий характер музыки. Наполненный живым дыханием песен и танцев Испании "Аранхуэсский концерт" Родриго был переложен для арфы Сабалетой. Среди аранжировок для других инструментов эта транскрипция наиболее близка к оригиналу. Разнообразие и упругость ритмов, красота и эмоциональное богатство мелодии II части Концерта делают это сочинение украшением арфового репертуара.

Одно из лучших сочинений этого слепого композитора — "Отзвуки Хиральды". В ансамблевой литературе мало произведений, где бы так гармонично соединились тембры двух равноправных партнеров — арфы и фортепиано, — как в опусе Родриго. Музыка его насыщена интонациями и

ритмами испанского фольклора, а по форме — это сонатное *allegro* с медленным вступлением.

### Арфовое искусство стран Латинской Америки

В этих странах арфа является любимым народным инструментом и постоянно звучит в домах и на улицах, сопровождая песню и танец. Она заняла также важное место как сольный инструмент в музыке композиторов региона, творчество которых имеет корни в фольклоре.

Один из великих композиторов XX века Эйтор Вила-Лобос написал в 1953 году Концерт для арфы с оркестром и посвятил его Н. Сабалете. Сочинение выделяется среди созданного в этом жанре для нашего инструмента монументальностью и значительностью музыкального содержания. Оно не рассчитано на показ эффектных звукосочетаний или акустических находок автора и не предназначено для демонстрации технических достижений исполнителя, хотя и очень сложно. В Концерте нет привычной формы сонатного *allegro* и ни одного *glissando*. В нем обнажена первооснова музыки, как средства выражения мыслей и чувств человека.



Рис. 33 Бродячий музыкант на улице Куско (Перу)

Небольшая I часть этого 4-х-частного цикла — *Allegro* — воспринимается как развернутое вступление, построенное на коротком мотиве-фанfare и на развитии одной песенной темы, идущей на широком дыхании. Главная смысловая и эмоциональная нагрузка падает на средние части. Основная тема II части — *Andante moderato* — напоминает колыбельную,

окрашенную в печальные тона своим сходством с паваной. В центральном эпизоде части есть и просветление, и моменты драматизма. III часть — *Scherzo. Allegretto quasi Allegro* — состоит из нескольких эпизодов, ритмическая основа которых заимствована у бразильских народных и современных танцев со все более быстрым темпом. В большой каденции арфы, построенной на традиционных видах техники, проходят темы из предыдущих частей Концерта. Ускорение движения приводит к IV части — *Allegro*, — идущей на одном дыхании, танцевальной, основанной на фольклорной тематике.

Праздничный характер музыки, ослепительно виртуозная партия арфы с полным набором самых эффектных приемов игры (ногтевое и педальное *glissando*, свистящие звуки, стук по деке), хлесткие ритмы, идущие от народных танцев, — все привлекает внимание к Концерту для арфы с оркестром Альберто Эваристо Хинастеры, написанному в 1959 году и посвященному Эдне Филипс. Возможность проявить мастерство, артистизм и темперамент при исполнении этого блестящего сочинения выдвинули его в число наиболее популярных.

### **Современное арфовое искусство стран Восточной Европы**

Польша. Арфовая культура Польши имеет корни в XVIII веке. Непосредственное отношение к арфе имел князь Михаил Казимир Огиньский, гетман Литовский (1731 — 1803). Он виртуозно владел инструментом, сделал ряд улучшений в механике системы Гохбруккера и написал в Энциклопедию Дидро статью об арфе. Его племянник Михаил Клеофас Огиньский хорошо разбирался в ее специфике, о чем говорят его "Письма о музыке", где он благожелательно отзывается об игре А. Бертран и критикует плохие аранжировки для арфы его полонезов, сделанные И.С. Демаром.

Национальных кадров профессиональных исполнителей и педагогов в Польше долго не было, так как инструменты были доступны лишь состоятельным лицам. Обучение велось частным образом преподавателями-иностранцами, в большинстве

## Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века

своим французами. Так, дочери Великого канцлера Литовского Сапеги учились игре на арфе у И. Гютеля.

В XX веке и особенно после Второй мировой войны, когда интерес к арфе повсеместно значительно возрос, польские композиторы начинают охотно писать для нее, как и для оркестрового (К. Шимановский), сольного и ансамблевого инструмента. В 60-70-х годах были изданы Соната breve Р. Ритербанда для скрипки и арфы, "Импровизация", "Триптих" и Трио для арфы, флейты и альты Т. Пачеркевича, Концерт для флейты и арфы С.Б. Порадовского, Концерт для арфы Т. Махля, "Сцены" для виолончели и арфы с оркестром Т. Бэрда и др.

По примеру французских коллег в Варшаве в 60-е годы был создан постоянно действующий ансамбль "Варшавское арфовое трио" в составе Барбары Святэк (флейта), Артура Пачеркевича (альт) и Урсулы Мазурек (арфа). В их репертуаре — произведения французских и польских авторов. 17 апреля 1967 года они исполнили впервые Трио Тадеуша Пачеркевича, созданное в 1966 году.

Это сочинение имеет трехчастную структуру (последние части идут без перерыва) и напряженно-выразительный мелодический склад. Тревожная, с оттенком драматизма музыка I части (*Con moto*) сменяется тяжелым размеренным движением во II части (*Largo*), задуманной как вариации на бас. Уже в этой части формируется тема фуги, на которой строится финал, но тут она приобретает волевой характер и приводит к фанфарно-радостной коде.

В сольных пьесах Пачеркевича — "Импровизации" (1951), посвященной Янине Ржесцевич, и "Триптихе" (1975), посвященном советской арфистке Ариадне Тугай, чувствуется талантливость автора, композиторское мастерство, владение формой и глубокое знание инструмента: они написаны по-арфовому и отлично звучат. Цикл разнохарактерных пьес "Триптих" создан в манере неоклассицизма. Музыка частей — Элегия, Прелюдия и фуга, Каприччио — соответствует своим названиям.

Двойной концерт Стефана Болеслава Порадовского для флейты, арфы и струнного оркестра op.59 ми минор имеет

форму классического цикла. Пасторальная окраска всех тем I части, светлый колорит флейты и верхнего регистра арфы, оживленный темп, изящество мелодики придают музыке весенний характер. II часть, написанная в форме чаканы, во всем контрастна первой: медленный темп и нисходящие интонации делают музыку трагичной. III часть — жизнерадостное Рондо. В центральном эпизоде в развернутой каденции флейты и арфы проходят темы предыдущих частей. Концерт завершается звонким, праздничным звучанием солирующих инструментов.

Венгрия. Владычество Габсбургской династии над Венгрией в известной мере затормозило развитие национального искусства, и в области исполнительства до сих пор сказывается влияние высоко развитой музыкальной культуры Австрии. Примером служит венская школа в постановке, воспринятая первым поколением профессиональных арфистов страны у А. Кастнера, преподававшего в 1893 — 1898 годах в классе арфы Национальной академии музыки в Будапеште. Теперь его дело с успехом продолжает проф. Роман, ученица которого А. Терланди получила бронзовую медаль на Международном конкурсе арфистов в Хартфорде (1969).

Ведущее место среди арфистов страны долгое время занимал Аристид фон Вюртцлер. Он блестяще играл, создавал ансамбли арф, редактировал и перекладывал для арфы современную и классическую музыку (Органный концерт №5 op.5 Г. Генделя). В том, что в Венгрии за последние 30 лет стали писать для арфы, есть и его заслуга. Фон Вюртцлеру посвящен Концерт для арфы с оркестром Ивана Патачича (1968), ему же и Ньюйоркскому ансамблю арф посвящена Серенада для четырех арф Золта Дурко (1973).

Среди сочинений венгерских композиторов Концерт для арфы с оркестром Пала Жардани и Сюита Рудольфа Мароша. Они написаны сложным музыкальным языком; в них отдана дань сонористике, атональности и алеаторике; использованы новые достижения арфовой тембровой технологии (педальные и ногтевые *glissandi*, свистящие звуки и т.п.).

В арфовой культуре страны есть все присущие современному музыкальному искусству тенденции. Одна из них — усложненность музыкального письма. Другая — превращение арфы

## Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века

в обязательного члена симфонического оркестра — видна в партитурах венгерских авторов, где она обильно представлена. Это опера Ф. Эркеля "Банк Бан", сочинения Листа, "Музыка для струнных, ударных и арфы" Б. Бартока, многие опусы З. Кодаи, видевшего в арфе народный инстру-



Рис. 34. Исполнитель цыганской музыки

мент. Такой поныне остается арфа в музыке венгерских цыган.

Тенденция возрождения забытых шедевров проявилась в Венгрии ярче, чем где бы то ни было. За последние 30 лет там были опубликованы многие произведения из архива князя Эстерхази. Не известные ранее Концерт для арфы и две Партиты с арфой И.Г. Альбрехтсбергера дополнили арфовый репертуар.

Чехо-Словакия. Общие для развития музыки XX века явления видны и в арфовом искусстве послевоенного периода в Чехо-Словакии. Экспрессивность музыкального языка, обилие модуляций, частая смена темпа и ритма в творчестве одних композиторов (цикл характерных пьес для флейты и арфы Яны Обровской "Симбиозы") — и стремление к простоте и ясности изложения у последователей классики.

В чешском фольклоре сохраняется преемственность традиций. Любители игры на арфе до сих пор пользуются крючковыми инструментами; но есть мастера — С. Червенка и Р. Хвойка, — изготовляющие вручную арфы системы Эрара.

Преемственность существует и в профессиональной арфовой культуре чехов. В Пражской консерватории ученики Г. Трнечка

уже более полувека возглавляют класс арфы. Это Ю. Нессы-Бехер (с 1914 г.), А. Махова-Голубова и А. Фаллада-Шквор (с 1919 г.), замечательный музыкант и виртуоз В. Кличке (с 1922 г.) и Мария Зунова-Скальска. Энтузиаст своего дела, она обрабатывала и редактировала сочинения классиков и молодых чешских авторов; вернула в арфовый репертуар Сонатины Дусика и Концерт №5 Крумпхольца, восстановив его по рукописи.

В консерватории ею воспитано более 50 учеников; кроме того, она написала историю египетской арфы, была корреспондентом нескольких журналов и коллекционером. В ее собрании — 26 различных арф. Зунова продолжала исполнительскую деятельность даже после принудительных работ в период немецкой оккупации. Ей присвоено звание Заслуженного уельца ЧССР.

Известному чешскому солисту-виртуозу, дирижеру и композитору Бедржиху Добродинскому принадлежат Концерт для арфы с оркестром в виртуозной манере, а также Сюита "Барокко" в пяти частях, написанная в подражание классическим циклам, где особенно удачно передан колорит эпохи в Арии и Сарабанде. Среди молодого поколения выделяется мастерством, чувством стиля и ансамбля Дагмар Платинова; она активно концертирует.



рис. 35 Бродячие арфисты и окрестностях Неханицы. Фото 1900-х годов

**Болгария.** До создания в 1921 году Софийской консерватории в стране почти не было национальных музыкальных кадров. В столичных оркестрах играли чешские арфисты. После Второй мировой войны начался активный процесс развития профессионального искусства.

## Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века

Первым профессором класса арфы в Софийской консерватории был Христо Арнаудов, представитель чешской школы. Его сменила Малина Христова, выпускница Московской консерватории по классу В.Г. Дуловой, и в постановке стала внедряться школа, основанная на методе Поссе — Слспушкина. Представительницей этого же направления является В. Желева, ученица Христовой и Дуловой, концертирующая арфистка, создавшая ансамбль "Эолина" (арфа, флейта, альт, клавесин). В 1975 году в Болгарии состоялся первый конкурс арфистов, способствовавший росту мастерства молодых исполнителей.

В творчестве болгарских композиторов П. Владигерова, Л. Пипкова, В. Големинова арфа — постоянный участник оркестра. Ей поручаются "открытые места" и используются ее колористические возможности для создания новых оркестровых красок.

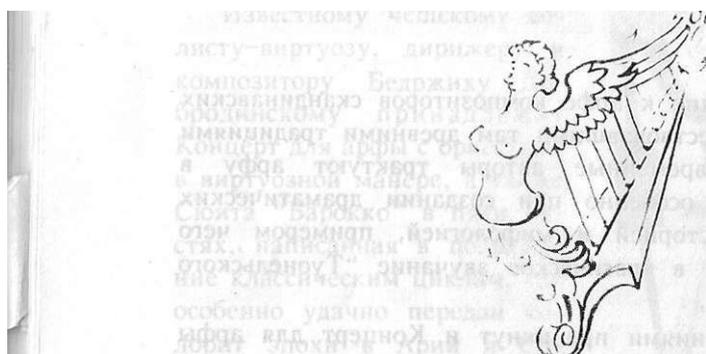
Финляндия. Внимание к арфе композиторов скандинавских стран обусловлено существовавшими там древними традициями искусства бардов. Современные авторы трактуют арфу в романтическом плане, особенно при создании драматических образов, навеянных историей и мифологией, примером чего служит введение арфы в трагическое звучание "Туонельского лебедя" Я. Сибелиуса.

Подобными настроениями проникнут и Концерт для арфы с оркестром op.7 Вяйно Ханникайнена (1900—1960). Его автор — арфист, ученик Г. Ренье, что сказалось в удобстве фактуры и в умелом показе выигрышных сторон инструмента. Концерт написан в одночастной форме, три раздела которой соответствуют частям классического цикла. В разных по настроению эпизодах красочно расцветаются основные темы этого эмоционально насыщенного сочинения. Ханникайненом созданы также миниатюры для арфы соло и пьесы педагогического репертуара.

Румыния. Национальное профессиональное искусство Румынии стало складываться лишь после Второй мировой войны. Итало-французская школа, которая и ранее привносилась в

ее музыкальную культуру, закрепилась и дала прекрасные результаты благодаря многолетней исполнительской и педагогической деятельности Лианы Паскуали — итальянки, ученицы М. Турнье. В ее исполнении в Будапеште впервые прозвучал Концерт для арфы Р.М. Глиэра под руководством автора (1954). Паскуали возглавляет Национальное общество арфистов Румынии. Ее ученицы А. Анке и М. Майореску стали лауреатами Международного конкурса арфистов (Хартфорд, 1969).

В последние годы много концертирует И.И. Ронча. Он играет цикл из семи концертов в абонементе исторического плана, озаглавленном им "Арфа в семи эпизодах", в которых собраны произведения для арфы разных стран и эпох.



## Тема 8

### **СОВРЕМЕННОЕ АРФОВОЕ ИСКУССТВО РОССИИ, УКРАИНЫ, БЕЛАРУСИ, ПРИБАЛТИКИ, МОЛДОВЫ, ЗАКАВКАЗЬЯ**

Годы, прошедшие после Октябрьской революции, можно разделить на три неравных по времени периода, что обусловлено важнейшими событиями в жизни государства. Первый — время гражданской войны и нэпа — с 1917 по 1924 год. Второй — с 1925 по 1953 год — крайне тяжелый период, связанный с именем Сталина и включающий в себя годы Великой Отечественной войны. Третий — с 1953 года до наших дней.

За первый период, в годы становления Советской власти, в области арфовой культуры мало что изменилось. Хотя большая часть иностранных музыкантов покинула страну (отъезд их начался в 1914 году и усилился после революции), оставшиеся в России арфисты в трудных условиях гражданской войны и разрухи концертировали и преподавали, сохраняя исполнительские традиции и школу. В Московской консерватории вели класс арфы А.И. Слепушкин (вскоре умерший) и М.А. Корчинская; в Петроградской консерватории — К.А. Эрдели (до 1918 года) и Н.Н. Амосов. В 1922 году дала первый сольный концерт М.А. Корчинская; в оркестре Большого театра оставались Н.А. Соколовская, Н.Д. Анисимова и с 1918 года — К.А. Эрдели.

Пока во главе советской культуры стоял А.В. Луначарский, наряду с широкомасштабной программой создания нового искусства сохранялась преемственность традиций, уважение к достижениям прошлого и стремление поднять профессионализм национальных кадров до европейского уровня. В 1925 году группа молодых инструменталистов и вокалистов была на-

правлена в зарубежные страны на стажировку. Среди них — В. Дулова, ставшая студенткой Берлинской высшей школы музыки по классу М. Зааля.

После смерти Ленина политика партии в области культуры стала меняться. Во главу угла были поставлены массовость и доступность произведений искусства; упор делался на фольклор и самодеятельность. Когда, начиная с 1925 года, стали проявляться первые признаки сталинщины, многие деятели литературы и искусства покинули страну. Эмигрировали крупные солисты-исполнители М.А. Корчинская и Д.А. Андреев. Это были первые потери национальных кадров.

И все же продолжалась деятельность выдающихся арфистов Н.И. Амосова, К.А. Эрдели, Н.Г. Парфенова и М.А. Александровой-Гореловой; сохранялись и развивались лучшие традиции русской исполнительской школы. Первое достижение арфовой методики — брошюра Н.Г. Парфенова "Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина", изданная в 1927 году, своим появлением подчеркнула преемственную связь советской школы с русским дореволюционным искусством игры на арфе.

По сравнению с другими областями жизни страны — медициной, образованием — музыкальное искусство находилось в привилегированном положении. Создавались новые симфонические оркестры, оперные театры, консерватории, училища и детские музыкальные школы.

В 1933 году была открыта Центральная музыкальная школа для одаренных детей, где вскоре появился класс арфы. В 1935 году прошел II Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей; в числе его лауреатов были и две арфистки, разделившие первую премию: М.Д. Александрова-Горелова и В.Г. Дулова.

Несмотря на "железный занавес", отделивший страну от остального мира, в советской музыке (и в арфовом репертуаре) имели место все тенденции, характерные для XX века. В сочинениях советских композиторов довоенного времени можно увидеть усложненность гармонии, ритмики, формы, политональность и линеаризм — все приметы современного музыкального языка.

## Тема 9. Современное арфовое искусство...

В симфонической музыке С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна, Т.Н. Хренникова, В.Я. Шебалина, Д.Д. Шостаковича часто встречаются сложные, ответственные партии для одной и двух арф. Обогащался и арфовый репертуар. До 1938 года были написаны все произведения Н.Г. Парфенова, в том числе Концерт для арфы. В 1938 году был создан и тогда же исполнен Концерт для арфы с оркестром Р.М. Глиэра — до сих пор лучший советский концерт. В 1939 году появился Концерт для арфы А.В. Мосолова и в 1940 году — В.Н. Цыбина.

Повсеместно проявлялся интерес к прошлому русской музыки. О нем писал Б.В. Асафьев, началось издание рукописного наследия русских композиторов, исполнители воскрешали к жизни забытые произведения отечественной классики. 29 сентября 1930 года в Большом зале Московской консерватории впервые прозвучали в исполнении К.А. Эрдели Вариации на тему Моцарта Глинки. В 1937 году начались работы по созданию советской арфы мастерами С.К. Майковым и А.А. Каплюком.

В страшные годы ежовщины первые значительные достижения советской арфовой культуры были подорваны: был репрессирован и погиб Н. Г. Парфенов; из оркестра Большого театра уволили М. Д. Горелову. Вынуждена была уйти из ГАБТ К. А. Эрдели.

Великая Отечественная война не обошла стороной арфистов. Был контужен участник обороны Ленинграда Д.Г. Григорьев и тяжело ранен конструктор первой советской арфы С.К. Майков. Но уже в последние годы войны стала возрождаться музыкальная жизнь в освобожденных культурных центрах. Возвращались из эвакуации коллективы симфонических оркестров, оперных театров, консерваторий, открывались классы арфы в училищах и ДМШ.

В 1945 году состоялся Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, на котором звание лауреата удостоилась талантливая воспитанница ленинградской школы Н.Н. Толстая. В 1946 году были созданы первые отечественные арфы.

Большой урон всему советскому искусству нанесли постановления ЦК КПСС 1947 года по докладу А.А. Жданова

правлена в зарубежные страны на стажировку. Среди них — В. Дулова, ставшая студенткой Берлинской высшей школы музыки по классу М. Заала.

После смерти Ленина политика партии в области культуры стала меняться. Во главу угла были поставлены массовость и доступность произведений искусства; упор делался на фольклор и самодеятельность. Когда, начиная с 1925 года, стали проявляться первые признаки сталинщины, многие деятели литературы и искусства покинули страну. Эмигрировали крупные солисты-исполнители М.А. Корчинская и Д.А. Андреев. Это были первые потери национальных кадров.

И все же продолжалась деятельность выдающихся арфистов Н.И. Амосова, К.А. Эрдели, Н.Г. Парфенова и М.А. Александровой-Гореловой; сохранялись и развивались лучшие традиции русской исполнительской школы. Первое достижение арфовой методики — брошюра Н.Г. Парфенова "Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина", изданная в 1927 году, своим появлением подчеркнула преемственную связь советской школы с русским дореволюционным искусством игры на арфе.

По сравнению с другими областями жизни страны — медициной, образованием — музыкальное искусство находилось в привилегированном положении. Создавались новые симфонические оркестры, оперные театры, консерватории, училища и детские музыкальные школы.

В 1933 году была открыта Центральная музыкальная школа для одаренных детей, где вскоре появился класс арфы. В 1935 году прошел II Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей; в числе его лауреатов были и две арфистки, разделившие первую премию: М.Д. Александрова-Горелова и В.Г. Дулова.

Несмотря на "железный занавес", отделивший страну от остального мира, в советской музыке (и в арфовом репертуаре) имели место все тенденции, характерные для XX века. В сочинениях советских композиторов довоенного времени можно увидеть усложненность гармонии, ритмики, формы, политональность и линейаризм — все приметы современного музыкального языка.

## Тема 9. Современное арфовое искусство...

В симфонической музыке С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна, Т.Н. Хренникова, В.Я. Шебалина, Д.Д. Шостаковича часто встречаются сложные, ответственные партии для одной и двух арф. Обогащался и арфовый репертуар. До 1938 года были написаны все произведения Н.Г. Парфенова, в том числе Концерт для арфы. В 1938 году был создан и тогда же исполнен Концерт для арфы с оркестром Р.М. Глиэра — до сих пор лучший советский концерт. В 1939 году появился Концерт для арфы А.В. Мосолова и в 1940 году — В.Н. Цыбина.

Повсеместно проявлялся интерес к прошлому русской музыки. О нем писал Б.В. Асафьев, началось издание рукописного наследия русских композиторов, исполнители воскрешали к жизни забытые произведения отечественной классики. 29 сентября 1930 года в Большом зале Московской консерватории впервые прозвучали в исполнении К.А. Эрдели Вариации на тему Моцарта Глинки. В 1937 году начались работы по созданию советской арфы мастерами С.К. Майковым и А.А. Каплюком.

В страшные годы ежовщины первые значительные достижения советской арфовой культуры были подорваны: был репрессирован и погиб Н. Г. Парфенов; из оркестра Большого театра уволили М. Д. Горелову. Вынуждена была уйти из ГАБТ К. А. Эрдели.

Великая Отечественная война не обошла стороной арфистов. Был контужен участник обороны Ленинграда Д.Г. Григорьев и тяжело ранен конструктор первой советской арфы С.К. Майков. Но уже в последние годы войны стала возрождаться музыкальная жизнь в освобожденных культурных центрах. Возвращались из эвакуации коллективы симфонических оркестров, оперных театров, консерваторий, открывались классы арфы в училищах и ДМШ.

В 1945 году состоялся Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, на котором звание лауреата удостоилась талантливая воспитанница ленинградской школы Н.Н. Толстая. В 1946 году были созданы первые отечественные арфы.

Большой урон всему советскому искусству нанесли постановления ЦК КПСС 1947 года по докладу А.А. Жданова

<sup>1</sup>Об опере В. Мурадели "Великая дружба". После них музыкальная культура страны вплоть до смерти Сталина находилась в шоковом состоянии. Все происходившие затем в области культуры "оттепели" и "похолодания" сказались и на арфовом искусстве; все новое, появлявшееся в советской музыке, тоже находило в нем отражение.

Композиторы, видя в арфе сольный инструмент, пишут для нее сочинения концертного плана и крупной формы. Начиная с 50-х годов, были созданы концерты Василенко, Кос-Анатольского, Балтина, Тищенко, Кикты, Финко, Ляшенко и др; сонаты и сюиты Кос-Анатольского, Шишакова, Осокина, Ракова, Кикты, Ромм, Томчина и др.

Продолжается и возрастает тенденция возрождения арфовой классики. Выходят сборники и отдельные издания пьес композиторов XVI — XVIII веков под редакцией К.А. Эрдели, Е.А. Сеницыной, В.Г. Дуловой, К.К. Сараджевой, Б.В. Доброхотова, А.Д. Тугай и др.

После снятия "железного занавеса" отечественная арфовая культура вновь стала причастной к музыкальной жизни зарубежных стран, и выдающиеся исполнители из молодого поколения вышли на мировую сцену. Первой советской арфисткой, ставшей лауреатом Международного конкурса музыкантов-исполнителей (Будапешт, 1949) была Ольга Эрдели. В 1957 году К.А. Эрдели был организован Квартет арф, получивший международное признание. С 1963 года проходят Всесоюзные и Республиканские конкурсы арфистов; в 1964 году создано Творческое объединение арфистов, а с 1965 года советские арфисты постоянно принимают участие в Международных конкурсах и, как правило, получают там призы. Все это свидетельства подъема арфового искусства страны.

Московская школа. На рубеже веков между московской и петроградской школами, пока там преподавали ученики Гримма — Цабель и Эйхенвальд, — разногласий в постановке и принципиальных эстетических установках не было. С появлением Слепушкина, внесшего новый метод постановки и стремление к национальной самобытности в исполнении, возникает определенное противостояние между школами. Достав-

## Тема 9. Современное арфовое искусство.

шаяя в наследство от прошлого существенная разница у москвичей и петербуржцев в постановке и их ориентации на отечественную и западноевропейскую музыку на протяжении XX века постепенно сглаживается и в последние десятилетия сказывается мало. При этом не произошло нивелировки, но сохранились ценные качества обоих истоков, что явилось заслугой ведущих исполнителей и педагогов.

Одним из основоположников советской школы игры на арфе стала выдающаяся русская арфистка, Народная артистка СССР, профессор Московской консерватории Ксения Александровна Эрдели (1878 — 1970). Две труднейшие эпохи истории России наложили печать на ее долгую жизнь; при этом в своем исполнительском творчестве она сохранила и передала последующим поколениям традиции русской школы игры на арфе.

Учиться игре на фортепиано и пению она начала дома, в имении отца Миролюбовке Херсонской губернии. Заниматься на арфе стала с 14 лет в Смольном институте у Е.А. Вальтер-Кюне. После окончания института Эрдели училась у Кюне еще два года, и с 1899 года приступила к профессиональной деятельности.

Она играла в оркестре Большого театра, Персимфансе и Госоркестре СССР и преподавала во многих отечественных учебных заведениях: Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества (1900 — 1901), в Смольном институте (1908 — 1913), Петербургской консерватории



рис. 36 Ксения Александровна Эрдели

(1913—1918), Московской консерватории (1906 — 1907 и 1918 — 1970), Центральной музыкальной школе-десятилетке (1937 — 1944) и в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (1947 — 1957). Благодаря К.А. Эрдели стал создаваться русский педагогический репертуар; для учащихся ДМШ и училищ ею выпущены первые сборники пьес, этюдов и упражнений.

Горячий пропагандист арфового искусства, Эрдели организовывала тематические концерты, вечера арфы и арфовых ансамблей. В 1957 году ею был создан Квартет арф в составе Э. Кузьмичевой, А. Бузковой, М. Смирновой и Н. Кочуриной — ансамбль, получивший звание лауреата на Фестивале молодежи и студентов в Москве и международное признание после гастролей в США и Канаде.

Получив от Вальтер-Кюне цабелевскую школу, К.А. Эрдели после знакомства с методом Поссе — Слепушкина изменила свою манеру игры, объединив в своем лице петербургскую и московскую школы. За годы преподавательской деятельности она вырастила десятки профессиональных музыкантов, в том числе таких выдающихся исполнителей и педагогов, как Е.А. Алымова, В.М. Поливанова-Пушкарева, В.Г. Дулова, О.Г. Эрдели, Л.В. Румянцева, Э.В. Кузьмичева, Г.А. Баркова, В.П. Полтарева, Л.К. Хетагурова, А. Абдуллаева, М.А. Рубин и др.

Исполнительская деятельность К.А. Эрдели продолжалась свыше 70 лет; из них наибольшей интенсивностью творчества отмечены 20 — 30-е годы. Ею были даны тысячи концертов, сыграны впервые в стране Интродукция и allegro М. Равеля, Фантазия Л. Шпора, Хорал с вариациями Ш. Видора, Фантазия для арфы с оркестром Т. Дюбуа. Эрдели стала первой исполнительницей и редактором посвященных ей сочинений Ц. Кюи, М. Ипполитова-Иванова, концертов Р. Глиэра, В. Цыбина и А. Кос-Анатольского. Она вернула слушателям Вариации на тему Моцарта М. Глинки, Квintет №2 Д. Бортиянского, Вариации на тему песни "Среди долины ровныя" А. Сихры.

Стремясь расширить русский арфовый репертуар, она перекладывала фортепианные пьесы П. Чайковского, А. Лядова, А. Скрябина и композиторов доглинкинского периода. Ее

редакторская деятельность простиралась и на классику (Бокса, Надерман) и на современный репертуар (Глиэр, Василенко, Шишаков и др.). Не ограничиваясь ролью исполнителя и редактора, Эрдели сама писала для арфы. Ее лучшие сочинения — Прелюдии, Элегия памяти Глинки, Фантазия "Украина" — это музыкальный портрет автора, талантливого и эмоционально щедрого человека.

Артистизм и профессиональное мастерство арфистки снискали ей искреннее восхищение и уважение выдающихся музыкантов — Ц. Кюи, А. Глазунова, В. Сафонова, М. Ипполитова-Иванова, В. Борисовского. Первой среди арфисток она удостоена звания Народной артистки СССР. В 1967 году были изданы мемуары Эрдели — "Арфа в моей жизни", — которые во многом могут служить первоисточником знаний об истории арфы XX века.

Одна из лучших педагогов страны Клементина Каспаровна Бакланова-Кржижановская (1886 — 1967) родилась в Киеве, в музыкальной семье. Начала занятия по арфе в Московской консерватории у Эйхенвальд, затем продолжила их у Слепушкина. Работала в симфонических оркестрах, а с 20-х годов посвятила себя педагогике: преподавала в Музыкальном училище при Московской консерватории, в 1943 — 1945 годах — в ЦМШ, с 1946 года вела класс арфы в Кишиневской консерватории. Ее ученицы — О.А. Ганшина, В.Б. Доброхотова, Т.И. Торпан, В.Л. Гурова. Баклановой отредактированы две тетради Этюдов ор.26 Л. Конкона.



Рис. 37. Николай Гаврилович Парфенов

Замечательный арфист, композитор и педагог-методист Николай Гаврилович Парфенов родился в 1893 году. Начальное музыкальное образование получил в Придворной певческой капелле, где на арфе учился у Ф.Ф. Шоллара, имевшего

чешскую школу. Поступив в класс Слепушкина в Московской консерватории, Парфенов воспринял его постановку.

После окончания в 1917 году консерватории с большой серебряной медалью он работает в оркестре Оперного театра Зимина, затем с 1922 года — в Персимфансе и с 1924 года — в Большом театре. С 1925 по 1938 год Парфенов возглавляет класс арфы Московской консерватории, увлеченно работая в области методики. Он писал этюды и выпустил в свет в 1927 году брошюру "Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина", где разработал основные положения его школы.

Парфеновым написаны Концерт для арфы, Баллада, Вариации на тему Корелли, Соната для виолончели и арфы, миниатюры, объединенные позднее в Маленькую сюиту, Пять этюдов на тему *a-moll*, романсы на стихи Блока и Лермонтова с аккомпанементом арфы и др. При жизни автора неоднократно исполнялись Концерт, впервые прозвучавший 7 мая 1932 года (солистка — К.А. Эрдели, дирижер — Н.С. Голованов), Вариации на тему Корелли и миниатюры. После ареста арфиста в 1938 году большая часть его сочинений погибла. По сохранившимся опусам можно составить представление о Парфенове-исполнителе: это был виртуоз романтического склада, превосходно знавший свой инструмент.

Вариации на тему Корелли — классический фактурный цикл с минорной, триольной и флажолетной вариациями. По-новому свежо в нем звучит IV вариация с *glissando*. В Маленькую сюиту вошли лирические и характерные пьесы, четыре миниатюры, каждая из которых ранее имела свое название: На юге; Светлячки; "Баятти" (восточный музыкант); Море. Этот опус говорит о большом лирическом даре композитора, в творчестве которого преобладают мелодическое начало и музыкальный пейзаж. Погибшему в 1938 году на Лубянке арфисту не могли быть известны Экспромт Русселя и Маленькая сюита Уоткинса, написанные после войны. Тем более поразительно, что язык и фактура миниатюр Парфенова предвосхищают находки современных зарубежных авторов.

Он сделал ряд интересных переложений для арфы и ансамбля арф (в том числе — Концерта Генделя для двух

арф). Среди его учеников — К.К. Сараджева, М.П. Мchedлов, М.А. Низковская, М.А. Рубин.

Высокие достижения советской арфовой культуры в послевоенное время во многом связаны с деятельностью выдающейся арфистки, Народной артистки СССР, лауреата Государственной премии СССР, профессора Московской консерватории Веры Георгиевны Дуловой.

Она родилась в Москве, в семье профессора Московской консерватории Г.Н. Дулова. Ее первым педагогом по арфе была К.А. Эрдели, а с 1922 года — М. А. Корчинская, передавшая талантливой ученице школу Слепушкина. Благодаря учрежденному А.В. Луначарским "Фонду помощи молодым дарованиям", Дулова с 1925 года совершенствовалась у М. Зааля в Берлинской высшей школе музыки.

По возвращении из Германии в 1929 году началась ее исполнительская деятельность как солистки. В 1934 году она была принята в оркестр Большого театра; в 1935 — удостоена звания лауреата на II Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей.

С 1937 года в Музыкальном училище им. Ипполитова-Иванова началась ее педагогическая деятельность, которая продолжается с 1943 года в Московской консерватории. Она вырастила несколько поколений высокопрофессиональных арфисток: И. Советову, Э. Москвитину, Н. Шамееву, Н. Цехановскую, С. Бруэр, А. Левину, И. Блоху, О. Эльдарову, Т. Тауэр, О. Штенберг, Т. Вымятнину, Л. Снегиреву, И. Нокелайжчг В. Данилову и др. Ее ученицами являются также М. Христу В. Желева (Болгария) и С. Авилла (Венесуэла).



Рис. 38. Вера Георгиевна Дулова

В.Г. Дулова отличается исключительной виртуозностью, редкой красотой и чистотой звучания, верностью стилю эпохи, замыслу автора и высоким чувством меры. Концертная деятельность арфистки, даже в пределах СССР, поражала своим размахом: ее арфа звучала во всех уголках страны, от Кушки до Северного полюса. В послевоенные годы ее игру слышали многие страны Европы и Америки, где она встречала восторженный прием. Дулова явилась первым исполнителем в нашей стране Концертов для арфы А. Мосолова, С. Василенко, А. Балтина, Э. Вила—Лобоса, Э. Майера.

Она переложила для арфы произведения Люлли, Равеля, Прокофьева, Хачатуряна и др. Как редактора Дулову отличают уважение к авторскому тексту и высокий профессионализм. Ею отредактированы Соната Ф. Бенды, Пастораль и Тема с вариациями Г. Генделя и Соната для скрипки, виолончели и арфы В. Руста, найденные в Отделе манускриптов Берлинской библиотеки. Многие написанные для замечательной арфистки сочинения советских авторов известны также в ее редакции. Это Концерты А. Мосолова, С. Василенко, А. Балтина, сонаты и пьесы М. Ковалева, Е. Голубева, А. Балтина, А. Хачатуряна и др.

Много сил В.Г. Дулова отдает Творческому объединению арфистов, организатором и бессменным председателем которого она является с 1964 года, а также налаживанию связей с арфистами других стран. Она постоянно участвует в жюри Международных конкурсов арфистов, в Неделе арфы (Голландия), в "Летних классах мастерства" Музыкального департамента Хартфордского университета, в Международных курсах арфистов в Гаржилесе (Франция).

В 1975 году В.Г. Дуловой издана книга "Искусство игры на арфе", где собраны материалы по истории исполнительства на арфе в зарубежных странах и большой раздел посвящен ее методу обучения. Благодаря энергии В.Г. Дуловой увенчались успехом многолетние работы мастеров С.К. Майкова и А.А. Каплюка (ее бывших учеников) по созданию советской арфы. Налаженное производство отечественных арф на фабрике им. А.В. Луначарского в Петербурге, имеющих и международное признание, — результат постоянного внимания Дуловой к этой важной стороне арфового дела.

## Тема 9. Современное арфовое искусство...

Большие заслуги В.Г. Дуловой высоко оценены государством: она является лауреатом Государственной премии СССР (1974) и Народной артисткой СССР.

Одна из старейших арфисток страны, ученица А.И. Слепушкина и М.А. Корчинской, Наталья Борисовна Сибор долгие годы работала в Государственном оркестре СССР. С 1949 года она преподает в ЦМШ, где передает своим воспитанницам лучшие традиции русско-советской школы игры на арфе. Ее ученицы — Г. Баркова и О. Эльдарова (лауреат Международного конкурса в Женеве в 1974 г.).

Продолжателем и пропагандистом школы Слепушкина—Парфенова стал Михаил Павлович Мchedелрв (Мchedлишвили) (1903 — 1974), один из лучших советских педагогов, доцент Музыкального училища при МГК, Заслуженный работник культуры РСФСР, воспитавший отличных специалистов С. Бауэр, Э. Кузьмичеву, Э. Москвитину, Н. Цехановскую, И. Ильинскую, Т. Масленникову и др.

В 1960 году Мchedелов издал в своей редакции Школу игры на арфе Н.Г. Парфенова. Им составлены хрестоматии для училищ, написаны этюды и упражнения. Из его сочинений известны Сюита "В Грузии", Прелюдии и Вариации на тему Паганини — виртуозная пьеса, входящая в программы концертирующих арфистов.

Еще одна ученица Н.Г. Парфенова, Заслуженная артистка РСФСР, профессор Государственного Музыкально-педагогического института (ГМПИ) им. Гнесиных Кира Константиновна Сараджева большую часть жизни отдала оркестру Большого театра. Ее педагогическая деятельность началась в 1945 году в ЦМШ; с 1955 года она преподает в ГМПИ им. Гнесиных. Среди ее выпускниц — Н. Шамеева и Мария Смирнова. Под редакцией Сараджевой выпущены сборники классических пьес и пьес современных авторов; она занимается методикой обучения на арфе и делает для нее переложения.

Ученик Парфенова и Эрдели, крупный педагог, посвятивший всю жизнь разработке методики начальной стадии обучения, Марк Абрамович Рубин (1915 — 1980) уделял большое внимание постановке, посадке, артикуляции пальцев. Его метод дал блестящие результаты. Арфистки нового поколения, прошедшие

школу Рубина в ССМШ-десятилетке и Музыкальном училище им. Гнесиных, — Н. Шамеева, Т. Тауэр, А. Левина, Р. Спитковская, М. Агазян, Мария Смирнова занимают ведущее положение в арфовом искусстве страны и за рубежом. Рубиним составлены программы для детских и средних специальных музыкальных школ, а также хрестоматии для всех классов ДМШ и для училищ. В 1973 году им опубликована Методика обучения игре на арфе, а в 1977 — Школа начального обучения игре на арфе, составившие вместе со Школой Парфенова фундамент для развития юных арфистов. Среди его теоретических положений вызывает сомнение попытка вновь ввести пятипальцевую систему игры.

Воспитанница К.А. Эрдели, учившаяся у нее с малых лет в ЦМШ и до окончания аспирантуры при Московской консерватории, Ольга Георгиевна Эрдели принадлежит к поколению арфистов, чьи успехи связаны с достижениями советской школы игры на арфе. Ее преимущества она ярко продемонстрировала в 1949 году, когда была удостоена звания лауреата на Международном конкурсе музыкантов-исполнителей в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Будапеште.

Жизнь О.Г. Эрдели наполнена работой в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио и телевидения, сольными концертами в СССР и за рубежом, педагогической деятельностью в Московской консерватории (с 1968 года) и редактированием произведений классики и современной музыки. Она была первой исполнительницей в нашей стране сочинений Х. Родриго, А. Русселя, К. Диттерсдорфа и вернула на концертную эстраду Военный концерт Бокса. Многие из этих произведений записаны ею на пластинки. Феноменальная техника О.Г. Эрдели, лиризм исполнения, верность авторскому замыслу ставят ее в первый ряд советских арфисток. Ныне О.Г. Эрдели — Народная артистка РСФСР и профессор Московской консерватории.

По установившейся традиции в оркестр Московского Большого театра (ГАБТ) приглашали лучших инструменталистов страны. После смерти А.И. Слепушкина там продолжали работать прекрасные специалисты, ученицы И.И. Эйхсвальд — Заслуженная артистка РСФСР Н.А. Соколовская и Н.Д. Анисимова. В 1918 году к ним присоединилась К.А. Эрдели.

## Тема 9. Современное арфовое искусство..

Печальна судьба выдающейся русской арфистки Марии Дмитриевны Александровой-Гореловой. Ученица Вальтер-Кюне, с 20-х годов работавшая в Москве, в оркестре Большого театра и занимавшаяся концертной деятельностью, она поражала слушателей красотой и мощью звука, темпераментной игрой. В 1935 году она завоевала звание лауреата II Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, разделив первую премию с В.Г. Дуловой. В 1938 году Горелова была уволена из оркестра ГАБТ без веских оснований и в дальнейшем



Рис. 39 Мария Дмитриевна  
Ллкссаилрона-Горелова

нигде не смогла найти работы по специальности.

Вениамин Демснтьевич Канищев, ученик Шоллара по Певческой капелле, а по Московской консерватории — Слепушкина и Корчинской, начиная с 1924 года проработал в оркестре ГАБТ свыше тридцати лет. С 1936 — 1938 года там работали ученицы Парфенова — К.К. Сараджева, А.К. Эльдарова и М.А. Низковская. В послевоенные годы в ГАБТ поступили выпускницы В.Г. Дуловой: И.К. Советова, ныне Заслуженная артистка РСФСР, Л.В. Батурина, Н.Х. Шамеева, В. Данилова.

Петербургская школа. Исполнительские традиции и постановка, заложенные А.Г. Цабелем, были продолжены педагогами Петербургской (Ленинградской) консерватории. После Октябрьской революции там работали К.А. Эрдели и П. Юрман. ученик И. Цабель-Рашат. С 1921 года класс арфы возглавлял крупнейший после Цабеля солист-исполнитель и педагог Николай Иванович Амосов.

Л«

Он родился в Петергофе в 1881 году, мальчиком пел в Придворной певческой капелле и там же учился игре на арфе у Ф.Ф. Шоллара. Закончив Петербургскую консерваторию у Цабеля, Амосов стал солистом Придворного оркестра и концертировал. Его игра отличалась виртуозной техникой, темпераментом, артистизмом. Он умел увлечь слушателей. В его репертуаре были произведения Пэриш-Альварса, Обертюра, Поссе, Сен-Санса, Хассельмана и обработки сочинений Глинки, Чайковского, Рубинштейна, Прокофьева.

После Октябрьской революции Амосов стал солистом Ленинградской филармонии и педагогом на Музыкальном рабфаке и в Ленинградской консерватории. Своим ученикам — М. Ожиговой, Л. Гордзевич, сестрам Гавриловым, Д. Григорьеву, В. Полтаревой и Н. Толстой он передал школу Цабеля. В 1944 году Н.И. Амосов в эвакуации умер.

В классе Шоллара (Придворная певческая капелла) учился Иван Александрович Поломаренко, автор книги "Арфа в прошлом и настоящем", первой монографии этого инструмента на русском языке (1939). Основная ценность работы заключается в главах, где даны советы молодым композиторам и анализ оркестровых партий. Поломаренко писал также музыку, для арфы и работал в оркестрах графа А.Д. Шереметева и Малого оперного театра.

Воспитанницы Е.А. Вальтер-Кюне и К.А. Эрдели по Смольному институту и Петроградской консерватории Елена Александровна Алымова (праправнучка первой смольнянки) и Варвара Матвеевна Пушкарева-Поливанова оставили по себе добрую память, как отличные оркестрантки Кировского и Малого оперных театров.

С оркестра Кировского театра началась в 1928 году творческая деятельность Даниила Феоктистовича Григорьева. При дежурстве на крыше театра во время блокады он был контужен, а осенью 1942 года стал участником первого исполнения VII симфонии Д. Шостаковича в Ленинграде. После войны Григорьев преподает в Средней Специальной музыкальной школе-десятилетке и Музыкальном училище, а в 1950—1953 годах — в Ленинградской консерватории. Ученик Шоллара и Амосова, он сам впоследствии переделал



## Тема 9. Современное арфовое искусство...

свою постановку по методу Слепушкина. Теперь его выпускники составляют основной контингент петербургских арфистов.

Многогранна деятельность одной из ведущих арфисток страны, Заслуженной артистки РСФСР, профессора Ленинградской консерватории Елены Андреевны Сеницыной. Она родилась в 1906 году в Одессе, рано начала занятия по фортепиано и сделала большие успехи. Впоследствии ей пригодились навыки беглой читки с листа, приобретенные в детстве. Игре на арфе Сеницына училась у чеха В. Атла и восприняла его постановку. Затем она играла в разных оркестрах, в том числе в 1925 — 1926 годах в Сибирской опере.

Ее жизнь более полувека была связана с Симфоническим оркестром Ленинградской филармонии — Заслуженным коллективом Республики, где с 1927 года ею сыграны партии арфы во всех основных партитурах классической и современной музыки. Итогом ее огромного опыта стало издание "Оркестровых трудностей для арфы" сочинений русских классиков. Кроме того Е.А. Сеницына концертировала, редактировала и перекладывала для арфы сочинения авторов XVI — XVIII веков.

С 1944 года она преподавала в Ленинградской консерватории и выпустила таких разных по творческой индивидуальности музыкантов, как лауреат Всесоюзного конкурса Н. Толстая, дипломанты Ленинградского фестиваля А. Варсян и Б. Гуревич, лауреат Всесоюзного конкурса И. Зверина, лауреат Всесоюзного и дипломант Международного конкурса Г. Окоемова. В то же время их объединяют высокая культура игры и отличный музыкальный вкус.

Заслуженная артистка РСФСР, доцент Ленинградской консерватории Лидия Александровна Гордзевич — продолжатель школы своего учителя Амосова. Отличный профессионал, она много лет проработала в лучших оркестрах Ленинграда — Заслуженном коллективе и Кировском театре. Ее опыт обобщен в изданных ею "Оркестровых трудностях" из опер и балетов русских и советских композиторов. В 1953 — 1968 годах Гордзевич преподавала в Ленинградской консерватории. Ее ученицам присущи хорошо отработанная техника, дисциплина

в игре, навыки игры в ансамбле. Из ее класса вышли А. Тугай и Н. Измайлова.

Ученица Е.А. Сеницыной, доцент Ася Агасьева Варсян ведет в Петербургской консерватории классы камерного ансамбля и специальности у арфистов, а также является солисткой оркестра Малого оперного театра.

Историей отечественной и зарубежной арфы занимается Елена Ричардовна Язвинская, Результатом длительной работы с архивами стала ее брошюра "Арфа", где в популярной форме она знакомит читателей с инструментом. В консерватории ею были прочитаны доклады о А.Г. Цабеле и Р.Н.Ш. Бокса.

С конца 20-х годов арфисты появились в оркестрах и учебных заведениях многих городов РСФСР, где их раньше не было: Нижнем Новгороде, Саратове, Екатеринбурге, Казани, Новосибирске, Челябинске, Владивостоке, Красноярске, Иркутске, Хабаровске, Якутске, Воронеже, Ульяновске, Омске, Томске и Кемерове. В ДМШ и Музыкальных училищах культурных центров страны открылись классы арфы; есть они в консерваториях Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Саратова, Новосибирска, Одессы и в Красноярском институте искусств. Сначала на периферии работали выпускники столичных вузов, теперь там играют специалисты, выращенные на местах.

Мы проследили, как, начиная с 1918 года, происходило сближение московской и петербургской школ. Это выразилось в личных контактах, при которых невольно сравнивались достоинства каждой школы с последующей переоценкой ценностей. Существовал и обмен специалистами между городами: арфисты из северной столицы ехали на работу в Москву — Парфенов, Эрдели, позже Толстая. Были и москвичи, уехавшие в Ленинград (Бауэр, Тауэр). Существовало и более глубокое, принципиальное сближение. Добровольно переучились по методу Слепушкина и стали его пропагандистами Бакланова, Парфенов, К.А. Эрдели, Григорьев. Наконец, в 1972 году на преподавательскую работу в Ленинградскую консерваторию была приглашена Т. Тауэр — блестящая представительница московской школы Парфенова-Рубина. Активное взаимодействие школ, особенно ярко проявившееся в последние десятилетия, привело к созданию единой постановки и единой системы

## Тема 9. Современное арфовое искусство...

обучения. Это серьезное достижение в развитии всей арфовой культуры СССР.

Особенно важным подобное единство оказалось для арфовых школ в Союзных республиках, где их до Октябрьской революции не было совсем или они были очень слабыми.

Украина. До Октябрьской революции специальное музыкальное образование на Украине было поставлено плохо: не было школ, консерваторий, национальных кадров музыкантов-инструменталистов. В оркестрах двух-трех городов работали чешские арфисты; немногие из них занимались педагогикой. Класс арфы в музыкальном училище Киевского отделения Русского музыкального общества вела до 1919 года А. Фаллада-Шквор, ученица Трнечка. В Одессе преподавал солист оркестра Одесской оперы Воймир Атл.

После революции в Харькове начала работать ученица Вальтер-Кюне А.Я. Гельрот. Она была солисткой оркестра Харьковской оперы, доцентом Харьковского института искусств и воспитала многих профессиональных арфистов. Много лет работал на Украине ученик Атла Г.Г. Гаазе педагогом Киевской консерватории и солистом оркестра Киевской оперы. Он удостоен звания Заслуженного артиста Укр.ССР. Там же преподавала его ученица Э.В. Манзий, которая активно сотрудничала с Творческим объединением арфистов, участвовала во Всесоюзных и Республиканских методобъединениях и конкурсах как член жюри.

Теперь в Киевской консерватории работает Н.И. Кметь, выпускница Львовской консерватории по классу В.П. Полтарева. В школе-десятилетке при Киевской консерватории преподает ученица В.Г. Дуловой Г.Д. Верейкина. Солисткой Киевской филармонии стала выпускница Ленинградской консерватории по классу Л.А. Гордзевич, дипломант Всесоюзного конкурса Н.В. Измайлова. В Одесской консерватории класс арфы много лет вела Л.М. Бобкова.

Во Львове работала ученица Амосова и Эрдели Виктория Петровна Полтарева. Она играла в оркестре оперы и преподавала во Львовской консерватории и ДМШ. Совместный творческий

груд Полtareвой со многими композиторами Украины способствовал пополнению арфового репертуара. Она редактировала сборники пьес для арфы украинских авторов; ей посвящены сочинения А. Солтиса, А. Кос-Анатольского, Е. Симович.

В.П. Полtareва — постоянный член жюри Всесоюзных конкурсов, организатор ансамблей арф, Республиканских методических семинаров и I Республиканского конкурса арфистов (1977). Профессор Полtareва была первым кандидатом искусствоведения среди арфистов. Ею изданы работы "Творческий путь К.А. Эрдели" (1959) и "Арфа" — первая монография на украинском языке (1980).

Беларусь. Специальное музыкальное образование на всех ступенях обучения в Белоруссии началось лишь после Октябрьской революции. Первыми педагогами там были выпускники Московской и Ленинградской консерваторий. В оркестрах и филармонии Минска работали Одарка Ярославна Вошак, ученица В. Полtareвой и В.Г. Дуловой, и лауреат Всесоюзного конкурса, ученица М.П. Мчеделова и К.А. Эрдели, Элеонора Валентиновна Кузьмичева (с 1963 г.).

Прибалтика. До революции арфа довольно часто звучала в Риге и Митаве в руках иностранных музыкантов, но арфистов-латышей долгое время не было. Лишь в первые годы XX века в Рижском музыкальном училище открылся класс арфы, в котором учились 5 человек. После Великой Отечественной войны в Латвии работали выпускницы Эрдели В.Л. Качалова и У.М. Зайдель.

В Литве, где музыкальная культура всегда была высокой, немногочисленные национальные кадры были и раньше. В Вильно родился и концертировал О.А. Сихра; в 20-х годах XIX века в Дерите работал арфист Фрике. В Ковно и Вильно гастролировали Буше, Бертран, Дебитте, Томас, Цабель, Вальтер-Кюне и др. До Второй мировой войны в Каунасе играла Б. Беркавичене.

Первым педагогом класса арфы в Вильнюсской консерватории стала ученица Амосова Н.А. Гусинская (1948 г.). В 1949 году её сменила ученица Эрдели Людмила Константиновна Хетагурова. Она была также солисткой оркестра оперного театра и концертировала.

## Тема 9. Современное арфовое искусство...

Ныне Л.К. Хетагурова — доцент Вильнюсской консерватории и Заслуженная артистка Лит.ССР.

Закавказье. Создание национальных кадров Армении связано с именем К.А. Эрдели. Во время войны, в 1942 году в музыкальном училище Еревана у нее начали заниматься Наталья Ивановна Попова и Нина Рубеновна Степанян. После окончания Московской консерватории они вернулись на родину и успешно работают там в оркестрах и учебных заведениях.

В Бакинской консерватории работали Е.Б. Шлезингер (1937 — '939) и А.К.Даргевич (1939 — 1949). С 1949 года там преподает их ученица Аида Абдуллаева, выпускница Московской консерватории по классу К.А. Эрдели, ныне доцент, занимающаяся методической и сольно-исполнительской деятельностью.

В Грузии арфа пользуется особой любовью. Развитию арфового искусства республики способствовала профессор Тбилисской консерватории, Заслуженная артистка Груз.ССР Наталия Евгеньевна Авалиани, выпускница Московской консерватории по классу В.Г. Дуловой. С 1953 года Авалиани работала в Тбилиском оперном театре, занималась исполнительской деятельностью и преподавала в консерватории. Ее ученик З.Пурхванидзе, дипломант Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, также преподает и играет в оркестрах Тбилиси и Кутаиси.

Молдова. Развитие арфовой культуры Молдавии началось после Великой Отечественной войны, когда в 1946 году в Кишинев приехала К.К. Бакланова. В консерватории она воспитала ряд талантливых специалистов; в их числе игравшая в оркестре Кишиневской оперы в 1953 — 1983 годах Т.И.Торпан и арфистка-солистка В. Л. Гурова.

Выпускницы Ленинградской консерватории Галина Алексеевна Окоимова (класс Е.А. Сеницыной) и Ариадна Дмитриевна Тугай (класс Л.А. Гордзевич) являются носителями

арфовой культуры в автономных республиках. Якутка Окоемова — пример приобщения представителей народов Севера к ценностям мирового искусства. Она была направлена для обучения на арфе в Ленинград, где после окончания консерватории продолжила занятия в аспирантуре у проф. Сеницыной. Теперь она — лауреат Всесоюзного и дипломант Международного конкурсов, Заслуженная артистка Як.АССР. Ей посвящена Соната для арфы А. Томчина.

Разнообразны творческие интересы доцента Петрозаводской консерватории, Заслуженной артистки Кар.АССР А.Д. Тугай. Она концертирует, записывается на пластинки, преподает, занимается поисками в архивах произведений русской арфовой классики, пропагандирует и редактирует найденные сочинения, издает сборники пьес композиторов Карелии. Ей посвящены сочинения Р. Раутио, С. Слонимского, Н. Пейко, Т. Паче'ркевича. Ее ученица Илона Нокелайнен — лауреат Всесоюзного и Международного конкурсов.

По примеру Национальных обществ арфистов, существующих во многих странах с 30-х годов, при ЦДРИ СССР в 1964 году было создано Всесоюзное творческое объединение арфистов. В нем проходят смотры молодых исполнителей, прослушивание новых сочинений, новых и редких записей выдающихся солистов, читаются методические доклады и отчеты о поездках на международные встречи.

Со дня основания председателем Объединения стала В.Г. Дулова; почетными членами были К.А. Эрдели и Ю.А. Шапорин. Члены Художественного совета — Е.А. Сеницына, М.П. Мчедлов, К.К. Сараджева, Н.Б. Сибор, О.Г. Эрдели, Э.А. Москвитина; секретариат — Н.Х. Шамеева, В.М. Савина и М.М. Агазян. Членом Объединения может стать каждый профессиональный арфист, работающий по специальности.

Большой размах за последние десятилетия приобрели Всесоюзные и Международные конкурсы арфистов; увеличилось число участников, усложнились программы. Подготовка к ним благотворно влияет на рост профессионализма будущих специалистов, побуждает к усиленным занятиям, воспитывает волевые качества, целеустремленность. С 1935 года, когда арфисты впервые приняли участие во Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, в стране выросли десятки талант-

## Тема 9. Современное арфовое искусство...

ливых арфисток. Пройдя испытания на Республиканских и Всесоюзных конкурсах, они с успехом защищают честь нашей школы за рубежом.

Лауреатами Всесоюзных конкурсов являются М. Горелова, В. Дулова, Н. Толстая, Э. Москвитина, Н. Шамеева, И. Зверина, Н. Цсхановская, Э. Кузьмичева, Г. Окомова, Т. Вымятина, М. Смирнова, А. Селюкова, И. Нокелайнен, В. Данилова, О. Коротенко и др. Лауреаты и дипломанты Международных конкурсов — О. Эрдели, Э. Москвитина, Н. Шамеева, Н. Цехановская, И. Блоха, Т. Тауэр, А. Левина, Л. Снегирева, О. Ортенберг, О. Эльдарова, И. Коткина, М. Смирнова, Т. Вымятина, Р. Спитковская, Г. Окомова, В. Данилова, Н. Рябчененко.

Расширился арфовый репертуар за счет сочинений, написанных для конкурсов Крестоном, Натром, Делло Джойо, Холлигером, Маркленом, Смирновой, Осокиным, Балтиным и др.

Подъему арфовой культуры и объединению арфистов способствуют проводимая с 1959 года Международная неделя арфы в Кекковене (Голландия), Международные конкурсы арфы в Гаржилесе (Франция), Летние курсы, руководимые фон Вюртцлером (США), а также Международный конгресс арфистов (Голландия, 1983). В этих мероприятиях принимают активное участие арфисты нашей страны во главе с В.Г. Дуловой. Их выступления сопровождаются большим успехом и широко освещаются прессой.

### **Арфа в творчестве советских композиторов**

Процесс создания отечественного арфового репертуара во многом совпадает с явлениями в музыке XX века для арфы других стран. Уже в первых сочинениях советских авторов проявились четыре основные тенденции. Как ансамблевый инструмент воспринимал арфу М.М. Ипполитов-Иванов. В его сочинениях "Семь псалмов царя Давида" для голоса и арфы и "Гимн пифагорейцев восходящему солнцу" она равноправный участник ансамбля, нередко несущий основную смысловую

нагрузку. Квинтет для арфы и квартета духовых "Вечер в Грузии" ор.71 — пасторальная музыка с интонациями грузинского фольклора, где роль арфы очень важна. Посвященный К.А. Эрдели Ноктюрн (посмертный) — лирическая пьеса умиротворенно-созерцательного характера с драматичной серединой.

Три миниатюры С.С. Прокофьева, в оригинале написанные для арфы, вошли в золотой фонд арфистов: Пьеса Ре-бемоль мажор и Прелюдия До мажор, посвященные Элеоноре Дамской, и Мимолетность №7. Контрастные по настроению и по фактуре, они, тем не менее, несут все черты индивидуальности автора. Сумрачная, наполненная неясным томлением с внезапным срывом Пьеса — и звенящая весенней радостью Прелюдия, оломанные арпеджио которой "споткнулись" многие арфисты. Созданная в начале века Мимолетность N 7 (*Pitioresco*) по тонкости звуковой живописи сродни пейзажам Мусатова и Бенуа. В партитурах Прокофьева у арфы встречается низкий регистр, аккордовая фактура и много знаков альтерации.

Для арфы соло Д.Д. Шостаковичем ничего не написано. Он признавал, что плохо знает инструмент, однако очень красочно применил его в V (с флейтой и челестой) и в VIII симфониях.

Много и ярко звучит арфа в Налетах "Гаяне" и "Спартак", в "Оде к радости" для хора, ацеамбля скрипок, арф и оркестра А.И. Хачатуряна. В его сольной пьесе "Восточный танец" использован найденный В.Г. Дуловой новый прием "дойра" — выстукивание заданного ритма по деке в пределах второй октавы плоскими вторым и третьим пальцами. Эта пьеса и "Токката" — сложное по педализации сочинение — включаются в программы Всесоюзных и Международных конкурсов.

В 1938 году был написан лучший советский Концерт для арфы с оркестром Р.М. Глиэра, получивший широкое признание и за рубежом. Его первой исполнительницей была К.А. Эрдели, внесшая многие коррективы в партию арфы. Ликующее звучание главной партии, переливы связующей, романсные интонации побочной — все пронизано мелодизмом покоряющей красоты. II часть — Вариации, выходящие за рамки фактурного цикла; каждая вариация имеет свое лицо.

## Тема 9. Современное арфовое искусство...

III часть построена на плясовой теме народного склада, которая в начале звучит игриво, а в конце — торжествующе.

В Концерте для арфы с оркестром А.В. Мосолова, созданном в 1939 году, привлекают русские былинные интонации I части и особенно сдержанно-печальная музыка II части. Лучшие части Концерта для арфы с оркестром С.Н. Василенко — II с колористическими находками в инструментовке и прихотливой мелодикой и жизнерадостны!!, с бурлящим звучанием финал. Посвящены К.А. Эрдели Концерт для арфы и струнного оркестра В.Н. Цыбина (1940) и Концерт украинского композитора А.И. Кос-Анатольский (1954).

Как и во всех странах Европы и Америки, последние 30 лет отмечены в нашем Отечестве обилием созданных для арфы концертов, ансамблей, сонат и других сочинений крупной формы. С 1968 года написаны концерты для арфы Чаушана-Григоряна, Вишкарева, Финко, Глonti, Кикты, Ляшенко; двойные концерты Клебанова и Монасыпова (флейта и арфа), Шнитке (гобой и арфа), Ищенко (клавесин и арфа). Они не равноценны по художественным достоинствам и профессиональному уровню, но все вместе отражают пристальный интерес самых разных по индивидуальности авторов к арфе и новое отношение к ней, как к инструменту, которому доступны не только лирический и жанровый аспект музыки, но и высокая трагедийность, и героика.

Особое место среди них занял Концерт для арфы с оркестром Б. Тищенко, посвященный И. Донской. Это обусловлено не столько его внешней необычностью (один исполнитель играет на трех арфах, из которых две имеют определенным образом выстроенный звукоряд, и в партитуру введен человеческий голос), сколько экспрессивностью музыки, густой инструментовкой, доминирующей ролью оркестра, где солирующая арфа — лишь одна из главных красок. Два романса Тищенко для сопрано "Брату" с сопровождением флейты и арфы и "Завещание" ор.96 с сопровождением флейты, арфы и органа и *Andante espressivo* для виолончели и арфы также насыщены трагедийностью, что присуще всему творчеству петербургского композитора.

Современный музыкальный язык и новые средства выразительности присутствуют в большинстве камерных ансамблей советских авторов. Из них привлекает внимание Квintет op.39 Е. Голубева для арфы и струнного квартета. В элегически-сумрачной музыке I части как проблески звучат реплики арфы. Во II части — маршевой первой теме противопоставлена песенно-лирическая вторая. В III части арфа сопровождает соло скрипки, наполненное проникновенными романсовыми интонациями. IV часть — сонатное *allegro* где сопоставлены наступательная по складу главная тема и мягко звучащая побочная, а зеркальная реприза переходит в праздничную по настроению коду.

Камерную музыку для арфы пишет М. Осокин: это "Летняя пастораль" для флейты, альты, арфы и чембало, посвященная болгарскому ансамблю "Эолина", "Танец сингальских девушек" для флейты и арфы и самое значительное сочинение — Концертный дуэт' op.50 для арфы и флейты. Он состоит из шести характерных пьес, среди которых "Танец" и "Румба", придающие ему черты сюитности.

Стремление создать сонорную ауру через звукообразы и через соединение и противопоставление тембров разных инструментов слышно в произведениях С. Губайдулиной: Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных (1965) и "Сад радостей и печалей" для арфы, флейты и альты. Подобные тенденции в более скромных масштабах есть и в Шести пьесах для арфы и струнного квартета Р. Леденева (1966) и в "Романтической музыке" для гобоя, арфы, скрипки, альты и виолончели Э. Денисова, посвященной Хайнцу и Урсуле Холлигерам (1968).

В камерной музыке отечественных авторов традиционно сочетаются флейта и арфа. Это квартет для двух флейт и двух арф Е. Голубева, Сюита Ю. Евграфова, Сонатины Е. Геллера и Л. Фейгина, Соната Д. Смирнова op.16, "Лицейский дифирамб" Д. Толстого, опусы М. Осокина, Соната А. Шапошникова и др. Ряд сочинений рассчитан на флейту, арфу и альт: "Ноктюрн" В. Кикты, Трио-импровизация Подгайца, Сюита С. Кравцова и др. Есть и ансамбли с оригинальным составом, вроде Сюиты В. Улановского для флейты, тубы

## Тема 9. Современное арфовое искусство...

и арфы, Дивертисмента JL Балая для квинтета деревянных духовых и арфы ор.7 и др.

Все чаще появляется такой серьезный жанр, как соната для арфы соло. Можно назвать Сонатины Л. Книппера, Н. Ракова, Ю. Шишакова, Р. Ромм; Сонаты М. Осокина, Томчина, *Sonata lamente* и Вторую сонату ("Былинные звукоряды") В. Кикты. По сонатным циклам А. Балтина видно, как эволюционировал композитор, начавший писать для арфы еще в стенах Московской консерватории: от безоблачных, пионерски-детских настроений и традиционной фактуры Сонатины (1954) к сложному языку и сложной форме Рондо-сонаты. Его арфовое творчество во многом обусловлено долгими годами сотрудничества с В.Г. Дуловой.

Ценным вкладом в арфовую музыку стали произведения В. Кикты. Красочные, эффектные, полные драматического накала его Сюита для арфы "Из Оссиана" (1968), "Диптих по скульптурам А. Бурделя" (1972) "Романтические вариации на тему Станислава Людкевича" (1976), *Sonata lamente* (1980), "Былинные звукоряды" (Вторая соната, 1982), "Фрески Софии Киевской" для арфы с оркестром, Фантазия на темы оперы П.И. Чайковского "Пиковая дама" (1982) и Концертная фантазия "У тлеющего камина" (1983) завоевали прочное место в концертном репертуаре арфистов многих стран. Мелодический и гармонический язык его сочинений обусловлен литературными или зрительными прообразами. Но они преломляются в музыке отнюдь не только внешним звукоизображением сюжета, но и претворением его в звуках.

Обогатили арфовый репертуар и сочинения композиторов союзных республик. Яркость их музыкального языка, эмоциональная щедрость имеют своими источниками народное творчество. Таковы Фантазия "Чаргах" Э. Багирова, "Ветерок" Р. Раутио, "Карелиана" Л. Вишкарева, Каприччио на молдавские темы Г. Гурова, Вариации на казахскую народную песню "Елимай" М. Мендыгалиева, Русская токката С. Слонимского, Вариации на тему "Чи я в лузі не калина була" Р. Симовича, Этюд-каприз Р. Степаняна и др.

Создание советскими композиторами большого и разнообразного репертуара для арфы — это результат многолетнего

пути развития арфового искусства в нашей стране и одновременно стимул к новым поискам и достижениям для следующих поколений отечественных музыкантов.

В советский период проявилась еще одна сторона арфовой культуры, которой раньше в стране не было. Кроме разработки методики, которой были посвящены труды Парфенова, Мчеделова и Рубина, у арфистов появилось стремление изучить историю своего инструмента и осмыслить процессы, приводившие на протяжении веков то к расцвету, то к упадку в развитии арфового искусства. Этому посвящены книги Н.А. Поломаренко "Арфа в прошлом и настоящем" (1939), работы В.П. Полтаревой "Творческий путь К.А. Эрдели" (1959) и "Арфа" (1980), большие вступительные статьи Б.В. Доброхотова к двум выпускам "Сонат, вариаций и фантазий для арфы" (1964), мемуары К.А. Эрдели "Арфа в моей жизни" (1967), брошюра Е.Р. Язвинской "Арфа" (1968), книга В.Г. Дуловой "Искусство игры на арфе" (1975), аннотации к Сборнику пьес русских авторов XVIII — XIX веков, выпущенному А.Д. Тугай (1984), лекция на тему "Арфа в России (с XVI до середины XIX века)" Н.Н. Покровской из курса "История исполнительского искусства на арфе" (1988), очерк Н.Х. Шамеевой "В.Г. Дулова. Творческий портрет" (1975).



Приложение I

Надерман Фр. Ж.

Вальс из „Маленькой сюиты“

\$	[	i	^Erfi	i ^ t b	i f F f l	C <sup>?</sup> ΓΓΓ	L <sub>-r</sub> ΛL	sf ff	ffi
- - -	- f	<b>m</b>	<b>mm</b>	Δα	i	É	t	l	

Приложение II С. Гартман  
Сонаты ор.Х. Посвящение гр. Остерман

*M a d a m e !*

*Ce n'est point ici une de ces Productions fastueuses, par lesquelles le Compositeur manifeste le désir d'étendre sa réputation, bien plutôt que celui de plaire a la Personne respectable à laquelle il dit s'etre entièrement consacré. Dans la Composition des petits Morceaux que fai ?honneur de présenter a V O T R E Excellence, fai suivi toute une autre route. Une coupe simple: du chant: une tourmise sans prétention, et conforme a celle qui m'a paru V O U S flater, dans certaines Pièces que V O U S exécutez avec tant de sentiment! Tel est, Madame, le Cercle dans lequel je me suis étroitement remsermé. Mes voeux seront comblés, si fai su atteindre a mon but, et si ces Essais se trouvent etre accueillis avec cette bonté qui V O U S caractérize.*

*Je suis avec respect, de V O T R E Excellence,*

*M a d a m e , [ e tres-humble*

*et très-obeissant Serviteur*

*S.Hartmann*

Перевод Посвящения к Сонате ор. Х С. Гартмана  
Мадам! Здесь нет тех роскошных творений, которыми композитор заявляет о своем желании расширить свою известность, скорее (эти произведения) понравятся уважаемому человеку, которому они, собственно говоря, и посвящены. При сочинении маленьких пьес, которые я имею честь презентовать Вашему сиятельству, я следовал иным путем. Простое изложение, пение (выражение) без претензий и соответствующее тому, что, как мне казалось, нравится Вам в тех пьесах, которые Вы исполняли с таким чувством! Таков предел, Мадам, в который я себя заключил. Моими желаниями было бы хоть в некоторой степени достичь своей цели и чтобы Вы приняли и присущей Вам добротой те чувства, которые (здесь) есть.

С уважением... С. Гартман.

### Приложение III

Дело о наследстве профессора Гарфы Двора  
Его императорского величества Кардона. Архив МИД,  
АВПР, ф. Административные дела II — 9, 1803 г.,  
д. 12, л. 28.— Счета, предъявленные вдове Кардона  
Эраром и г^жею Надерман.

..

I ' c /

¿БсС. 0л. ^улУа.мгг ,/aS\* &2 ¿ r j ^ i ^  
Qa^i/J- t}0» % ' f .

STT-fitcAbtt ecm;\* ¿osrr-J . u ^ ' f i f

^i\* , IfeJcziOMtCsC -¿/¿¿jβfyJ £ 0Л. ityJf)""\*\* ' > <rtrmcx. фсбЛтс'смч\*-' ллгг\*\*. % •

srvisnec^ эа. ¿nrji¿чрÿ/з орсr^S .

Приложение IV

Строганова Н. П. Вариации

Тема на тему песни „Ехал козак за Дунай“

[Andantino]

*mf* *sf* *mf*

*mf*

Вар I

*mp* *sf* *f* *mp* *sf*

Вар II

		^ j j	п	у	у	и	»
			M				
UL.— Ъ J	Ly^	С	i — = 4				
<b>Ал</b>	^	...	...	...	...	...	...
rar »		E=E	M	д	3	-J-	ел

Вар III

^ n ^ f f f j ^ - p «	Г ~ r = H i i " p ^ f f i r		Г Г
	от		0 Я
i U - ñ	- J - J	д	с

Вар IV

Musical score for Variation IV, measures 1-8. The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics range from *f* to *sf*.

Вар V

Musical score for Variation V, measures 1-8. The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics range from *p* to *ff*.

Вар VI

Musical score for Variation VI, measures 1-8. The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics range from *f* to *sf*.

Coda

Musical score for Coda, measures 1-8. The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics range from *p* to *ff*.

\ *nip*

à -7

m i t i - J 0 \_ \* + \* \*

*mf*

*ff*

œ ij í d J H j ij

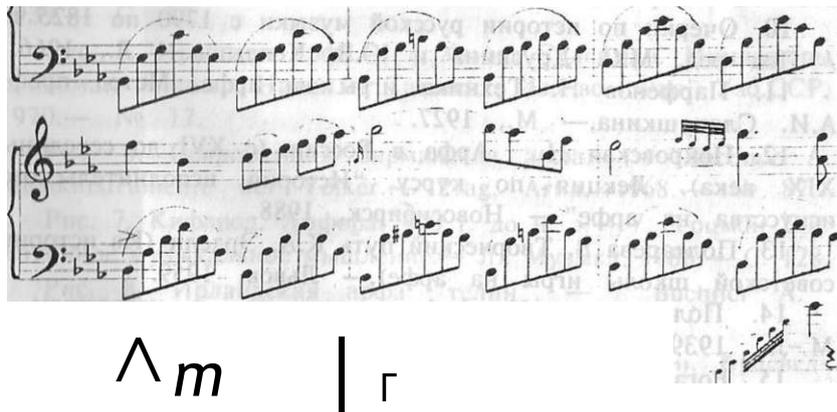
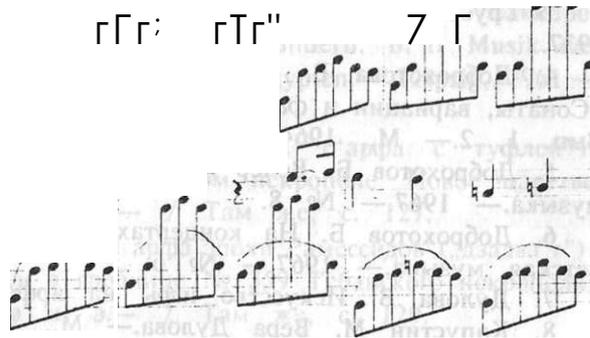
M \* i i d  
t m à À : -x- -x- • \*! J J

Приложение V

Девитте Н. П. Экзерсис № 2.

*mezzo*      Ш и . . . . .      *P*

г Г г; г Г г"      7 Г



$\wedge m$  | г

### Список обязательной литературы

1. Борисовский В. Талант и энергия // Советская музыка.— 1962.— № 4.
2. Глинка М. Записки / Литературное наследие. — Т. I.— Л.-М., 1952.
3. Грубер Р. Музыкальная культура древнего мира.— М., 1937.
4. Доброхотова В., Доброхотов Б. Введение к сборнику "Сонаты, вариации и фантазии для арфы (арфовая классика)". Вып. 1, 2.— М., 1964.
5. Доброхотов Б. Вечер класса К.А. Эрдели // Советская музыка.— 1967.— № 8.
6. Доброхотов Б. На концертах Э. Москвитиной // Советская музыка.— 1967.— № 6.
7. Дулова В. Искусство игры на арфе.— М., 1975.
8. Капустин М. Вера Дулова.— М., 1981.
9. Кореньюк О. Музыкальная жизнь Киева в первой половине XIX века / Из музыкального прошлого.— Т. II. Под ред. Б.С. Штейнпресса.— М., 1965.
10. Очерки по истории русской музыки с 1790 по 1825 г. / Под ред. М.С. Друскина и Ю.В. Келдыша.— Л., 1966.
11. Парфенов Н. Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина.— М., 1927.
12. Покровская Н. Арфа в России (с XVI до середины XIX века). Лекция по курсу "История исполнительского искусства на арфе".— Новосибирск, 1988.
13. Полтарева В. Творческий путь К.А. Эрдели (Из истории советской школы игры на арфе).— Львов, 1959.
14. Поломаренко И. Арфа в прошлом и настоящем.— М.-Л., 1939.
15. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр.— Т. IV.— М., 1956.
16. Эрдели К. Мысли об арфе // Советская музыка.— 1959.— № 5.
17. Эрдели К. Арфа в моей жизни.— М., 1967.
18. Язвинская Е. Арфа.— М., 1968.

## Список иллюстраций, нотных примеров и приложений.

### А. Иллюстрации

Рис. 1. Дуговая плоская арфа в виде лопаты. Певица Ити и арфистка Хекену. Рельеф из некрополя в Саккаре; V династия.— / Musikgeschichte in Bildern. В. II Musik des Altertums. Lieferung I. Hickmann H. Ägypten.— Leipzig, 1961.— S. 143.

Рис. 2. Арфа в виде половника ("арфа с туфлей"). Рельеф из гробницы в Тебанском некрополе. Новое царство (между 1520 и 1450 гг.).— / Там же, с. 127.

Рис. 3. Большая дуговая арфа эпохи Рамессидов („дзадза'т"). Настенная живопись в гробнице № 359 Тебанского некрополя; 1198 —1166 гг. до н. э.— / Там же, с. 129.

Рис. 4. Дуговая горизонтальная арфа шумеров "самбуке" и прямостоящие угловые арфы Ассиро-Вавилонии "киннор".— / Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем.— М., 1939.- С. 18.

Рис. 5. Иранская арфа.— / Хамид Сулейман. Миниатюры к поэмам Алишера Навои.— Ташкент: Изд-во "Фан" Узб.ССР, 1970.— № 17.

Рис. 6. Современная бирманская арфа.— / Buchner A. Musikinstrumente der Völker.— Prag, Artia, 1968.— № 87.

Рис. 7. Кифарод. Амфора, 490 г. до н. э.— / Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление.— Л.: Музыка, 1986.— С. 128.

Рис. 8. Ирландская арфа "телин". — / Buchner A. Musikinstrumente der Völker.— N? 277.

Рис. 9. Осетинский "дуадастанон".— / Сухуми. Краеведческий музей.

Рис. 10. Абхазский "аюмаа".— / Сухуми. Там же.

Рис. 11. Грузинский "чанги".— ! Сухуми. Там же.

Рис. 12. Хантымансийская "лебедь" ("журавль").— / Тобольск. Краеведческий музей.

Рис. 13. Арфа Бриана Бора (XIV в.).— / Белфаст, Музей Тринити Колледжа.

Рис. 14. Шотландская хроматическая арфа с тремя рядами струн.— / Дулова В.Г. Искусство игры на арфе.— М., 1975.— С. 128.

Рис. 15. Арфист в средневековом оркестре.— / Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем.— С. 38.

Рис. 16. Немецкая арфа второй половины XV в. ("Вартбургская")

Рис. 17. Крючковая арфа.— / Язвинская Е.Р. Арфа.— М., 1968.— С. 21.

Рис. 18. Камаринская.— / План И.М. "Принципы для арфы" Ж.Б. Крумпхольца.— Париж, около 1804 г.— С. 32.

Рис. 19. Пражский уличный музыкант Й. Хойслер. Портрет маслом работы С. Пфальца.— Прага. Частное собрание (около 1834 г.).— / Buchner A. Musikinstrumente der Völker.— Prag, Artia, 1968.— № 228.

Рис. 20. Арфа Марии-Антуанетты производства Кузино.— / Будапешт. Венгерский национальный музей.

Рис. 21. Дочь Дезаргю, 9-ти лет.-Дезаргю Кс. Школа. III изд.— С. 12.

Рис. 22. Чертеж арфы системы Гохбруккера.— / Дезаргю Кс. Школа. III изд. Фронтиспис.

Рис. 23. Хроматическая арфа системы Г. Лиона.-/Язвинская Е.Р. Арфа.— М., 1968.— С. 37.

Рис. 24. Схемы настройки из Школ Кс. Дезаргю, Ш. Бокса, Фр. Надермана, брошюры Н. Парфенова "Техника игры на арфе", книги В. Дуловой "Искусство игры на арфе" и Методики М.А. Рубина.

Рис. 25. Робер Никола Шарль Бокса.— / Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем.— С. 82.

Рис. 26. Жан Батист Кардон.— / Mooser A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle.— Geneve, 1948 —1951.— Т. 2.— рие. 111.

Рис. 27. Сборник маленьких пьес для арфы А.К. Дюмур. Титул.— / ЛГИТМиК, Сектор источниковедения.

Рис. 28. Наталья Ивановна Куракина. Миниатюра работы Ритта.

Рис. 29. Девитте Н.П. Четыре экзерсиса. Титул.— / ГПБ, Нотный отдел.

Рис. 30. Журнал "Северная арфа", 1822 г. № 1. Титул.— / ГПБ, Нотный отдел.

Рис. 31. Александр Иванович Слепушкин.— / Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем.— С. 87.

Рис. 32. Никанор Сабалета.— / Дулова В.Г. Искусство игры на арфе.— М., 1975.— С. 128 — 129.

Рис. 33. Бродячий музыкант на улице Куско (Перу).— / Курьер ЮНЕСКО, 1969, май.

Рис. 34. Исполнитель цыганской музыки.— / Журнал "Венгрия".— Будапешт, Globus, 1976.— Рис. № 100.

Рис. 35. Бродячие арфисты в окрестностях Неханицы. Фото 1900-х годов.— Handbuch der europäischen Volksinstrumenten. Seria I. Band 2. L. Kunz. Die Volksinstrumente der Tschechoslowakei.—Teil 1.— Leipzig, 1974.— S. 159.

Рис. 36. Ксения Александровна Эрдели.— / Эрдели К.А. Арфа в моей жизни.— М., 1967.— Шмуцтитул.

Рис. 37. Николай Гаврилович Парфенов.— / Там же, С. 112—113.

Рис. 38. Вера Георгиевна Дулова. Фото А.С. Галкина.

Рис. 39. Мария Дмитриевна Александрова-Горелова.— / Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем.— С. 96.

Фронтиспис. Стела арфиста Гарудши. Тебанский некрополь; 751—656 гг. до н. э.— / Musikgeschichte in Bildern. В. II Musik des Altertums. Lieferung I. Hickmann H. Ägypten.— Leipzig, 1961.— S. 65.

## Б. Нотные примеры

1. Древнеирландская музыка для арфы. Песня.— / E. Bunting. The ancient music of Ireland.— Дублин, 1840.

2. Шотландский танец.— / Sammlung beliebter schottischer Tänze.— Лейпциг, около 1800 года.

3. Аноним. Гимн из "Пяти маленьких пьес для арфы".— XIII в.— / Zingel HJ. Neue Harfenlehre.— Leipzig, 1969.— В. IV.— S. 53.

4. Мударра А. Тьенто.— / *Antologia di composizioni per arpa del Rinascimento spagnolo*. Ред. Дж.А. Ротонди.— Милан, Рикорди, 1977.— С. 18.
5. Ария из Мистерий Изиды ("Волшебная флейта" Моцарта).— / План И.М. Принципы Ж.Б. Крумпхольца.— Париж.— С. 30.
6. Моцарт В.А. Тема для арфы № 1. Менуэт ре минор.
7. Моцарт В.А. Тема для арфы № 2. Менуэт Фа мажор.
8. Моцарт В.А. Ария из Мистерий Изиды ("Волшебная флейта").-/Кузино П.Ж. Школа. II изд.—Париж. — С. 44.
9. Дезарпо Кс. Упражнения.— / Школа. III изд.— Париж, б.г.— С. 34 и 45.
10. Нарышкина М.Л. По горам, по горам.— / Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами.— СПб., 1806.— № 22.
11. Боргнянский Д.С. Концертная симфония, ч. III, ц. 19, тт. 9 — 12 и ц. 24, тт. 5 — 8.
12. Сарти Дж. Партия арфы из музыки к Еврипидовой Алкесте, включенной в III акт оперы "Начальное управление Олега".
13. Кардон Ж.Б. Журнал ариетт № 34. Русское рондо (Камаринская).
14. Кардон Ж.Б. Соната №3, ор.Х. Ч. II — Рондо, тт. 79 — 82.
15. Кашин Д.Н. Вариации на песню "Хожу я по улице". Вар. VIII, IX.
16. Глинка М.И. Вариации на тему Моцарта, Вар. V, I.
17. Лепен А.Н. Ноктюрн, тт. 16— 18.

## В. Приложения

1. Падерман Ф. Вальс из "Маленькой сюиты".— / Надсрам ф. Школа ор.91, ч. I.— Париж, б.г.— С. 43.
2. Гартман С. Сонаты ор.Х. Посвящение гр. Остерман.
3. Дело о наследстве Профессора Гарфы Двора Его императорского Величества Кардона. Архив МИД, АВПР, ф. Адмишк грагинные дела II — 9, 1803 г., д. 12, л. 28.— Счета, предъявленные вдове Кардона Эраром и г-жею Надерман.
4. Строганова Н.П. Вариации на тему песни "Ехал козак за Дунай". / ЛГИТМиК, Сектор источниковедения.
5. Девигте Н.П. Экзерсис №2.- / ГПБ, Нотный отдел.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Вводная лекция.....	3
<b>Тема 1. Арфа в Древнем мире.....</b>	<b>11</b>
Происхождение инструмента и его названия.....	11
Арфа в Древнем Египте.....	12
Арфа в Древнем Междуречье.....	17
Арфа в Древнем Иране.....	19
Арфа в Древней Иудее.....	20
Арфа в Древней Сирии.....	21
Арфа в Древней Греции.....	23
Арфа в Древнем Риме.....	24
<b>Тема 2. Арфа в Европе (I — XVII века).....</b>	<b>26</b>
Арфа в музыке раннего христианства.....	26
Арфа в музыке варваров.....	27
Искусство бардов кельтских стран.....	29
Арфа в народном искусстве континентальной Европы.....	37
Арфа в рыцарском искусстве XI — XIV вв.....	39
Ars nova и арфовая культура Италии XIV—XVI веков.....	42
Арфовое искусство Испании XV—XVI вв.....	47
Крючковая арфа XVII века.....	50
Арфа в творчестве Г.Ф. Генделя и И.С. Баха.....	53
<b>Тема 3. Создание педальной арфы в XVIII веке.....</b>	<b>58</b>
Немецкая школа игры на арфе XVIII века.....	61
Арфовое искусство Чехии XVIII века.....	79
Арфовое искусство Италии XVII—XVIII вв.....	93
Арфовое искусство Испании XVII—XVIII вв.....	95
Арфовое искусство Франции XVIII века.....	96
Парижская школа.....	96
Педагогические принципы "парижской школы".....	101

Тема 4. Арфа с двойным движением педадей системы С. Эрара. Арфовое искусство Европы до начала XX века.....	125
Художественные и технические возможности современных арф.....	129
Становление и развитие национальных арфовых школ в XIX веке.....	132
Арфовое искусство Франции XIX века.....	136
Арфовое искусство Англии XIX века.....	150
Арфовое искусство Австрии и Германии XIX века....	160
Арфовое искусство Чехии XIX и начала XX века....	166
Арфовое искусство Италии XIX и начала XX века....	169
Тема 5. Арфа в России до Глинки. Московский и петербургский истоки русской арфовой школы.....	171
Первый период. Предыстория арфы в России.....	175
Второй период. Начальный этап формирования русской арфовой культуры. Арфовое искусство Европы и русская музыкальная культура в последней трети XVIII века.....	176
Появление педальной арфы в России.....	178
Музыкальное образование в последней трети XVIII века.....	180
Третий период. Становление русской арфовой школы. Любительство как явление русской музыкальной культуры конца XVIII — середины XIX вв.....	187
Русский арфовый репертуар эпохи классицизма.....!	190
Великий арфист XVIII века Жан Батист Кардон.....	198
Арфовый репертуар с 1799 по 1825 год.....	209
Арфа в концертной жизни России конца XVIII — начала XIX века. Производство и продажа арф и струн. Нотные издания.....	220
Тема 6. Создание единой русской школы игры на арфе в первой половине XIX века.....	224
Гастроли в России зарубежных арфистов.....	237
Великий русский арфист Н.П. Девиште.....	241
Истоки и своеобразие арфового творчества	

М.И. Глинки.....	251
<b>Тема 7. Арфа в России второй половины XIX — начала XX века.....</b>	<b>260</b>
Арфа в творчестве русских композиторов второй половины XIX — начала XX вв.....	260
Русская арфовая школа конца XIX — начала XX вв.....	261
Русский арфовый репертуар начала XX века.....	273
<b>Тема 8. Зарубежные школы игры на арфе XX века.....</b>	<b>276</b>
Арфовое искусство Франции конца XIX — середины XX вв.....	277
Современная итальянская школа игры на арфе.....	284
Современное немецкое искусство игры на арфе.....	287
Современное арфовое искусство Англии.....	289
Арфовое искусство США.....	291
Современное арфовое искусство Испании.....	296
Арфовое искусство стран Латинской Америки.....	299
Современное арфовое искусство стран Восточной Европы.....	300
<b>Тема 9. Современное арфовое искусство России, Украины, Беларуси, Прибалтики, Молдовы и Закавказья.....</b>	<b>307</b>
Московская школа.....	310
Петербургская школа.....	319
Украина.....	323
Беларусь.....	324
Прибалтика.....	324
Закавказье.....	325
Молдова.....	325
Арфа в творчестве советских композиторов.....	327
<b>Приложения.....</b>	<b>333</b>

Список обязательной литературы.....342

Список иллюстраций, нотных примеров и  
приложений.....343

№

Т  
н;  
/

]

П

Покровская Надежда Николаевна  
История исполнительства на арфе

Редактор Н.Э. Воробьева  
Корректор М.Е. Фридлер

Сдано в набор 10.08.1993. Подписано в печать 27.02.1994  
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 30.8. Учетно-изд. л. 20.5  
Тираж 1000 экз. Заказ. 3 0 ^

Компьютерный набор ООО "Сибинфобалет"

