

**ПОДГУЗОВА МАРИНА МИХАЙЛОВНА***marina.podguzova@gmail.com*

Кандидат искусствоведения, редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,  
ул. Большая Никитская, д. 13/6

**MARINA M. PODGUZOVA***marina.podguzova@gmail.com*

Ph. D., Editor of the Department of Computer Technologies and Information Security of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ**

**«Консерватория осталась позади, впереди же — Филармония». Из воспоминаний М. П. Мчеделова**

В статье освещается начало исполнительской деятельности одного из выдающихся русских арфистов XX столетия — М. П. Мчеделова (1903–1974). Впервые рассматриваются его воспоминания, относящиеся к 1934 году, которые помогают детализировать творческий портрет музыканта, а также дают возможность составить представление о состоянии отечественного арфового искусства первой половины прошлого века.

*Ключевые слова:* М. П. Мчеделов, арфист, воспоминания, педагог, арфа, оркестр, партия арфы

**ABSTRACT**

**“The Conservatory Was Left Behind, Ahead — the Philharmonic”. From the Memories of Mikhail P. Mchedelov**

The article highlights the beginning of the performing activities of one of the prominent Russian harpists of the 20<sup>th</sup> century — Mikhail P. Mchedelov (1903–1974). The memories of the harper, presented for the first time ever and dating back to 1934, help to detail the musician’s creative portrait, and also give an opportunity to get an idea of the condition of the Russian harp art of the first half of the past century.

*Keywords:* Mikhail P. Mchedelov, harpist, memories, pedagogue, harp, orchestra, harp part

**Марина Подгузова**

## «КОНСЕРВАТОРИЯ ОСТАЛАСЬ ПОЗАДИ, ВПЕРЕДИ ЖЕ — ФИЛАРМОНИЯ» ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ М. П. МЧЕДЕЛОВА

Михаил Павлович Мчеделов (1903–1974) относится к поколению выдающихся русских арфистов XX столетия, внесших значительный вклад в отечественное арфовое искусство. Его деятельность как исполнителя и педагога достойны отдельного внимания, а рукописное наследие — специального изучения.

В архивном фонде М. П. Мчеделова, хранящемся в Российском национальном музее музыки<sup>1</sup>, содержатся воспоминания арфиста<sup>2</sup>, написанные в тонкой тетради в клетку мелким почерком. Записи испещрены вставками и исправлениями; их начало утеряно, тетрадь сохранилась лишь фрагментарно. Воспоминания отрывочны, часто смысловая их нить обрывается. По видимому, они предназначались лишь для личного пользования.

Думаю, что и небольшая оставшаяся часть старой тетрадки имеет значительную ценность для современных арфистов, немного приподнимая завесу над скрытыми страницами жизни известного в СССР педагога и исполнителя, рисуя его живым, эмоциональным, горячо преданным своему искусству музыкантом.

Михаил Павлович Мчеделов (настоящая фамилия — Мчедлишвили) родился 8 февраля 1903 года в Батуми. В возрасте 20 лет он поступил в Тбилисскую консерваторию имени Вано Сараджишвили в класс Ларисы Сычуговой. В 1925 году при содействии ректора М. М. Ипполитова-Иванова Мчеделов был командирован Наркомпросом Грузии в Московскую консерваторию и зачислен на рабфак. Там он продолжил обучение у Николая Гавриловича Парфёнова<sup>3</sup>, а в 1934 году, закончив вуз, сразу же приступил к активной исполнительской деятельности.

<sup>1</sup> Бывший Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

<sup>2</sup> РНММ. Ф. 444.

<sup>3</sup> Парфёнов Николай Гаврилович (1893–1938) — арфист, солист оркестра Большого театра, доцент Московской консерватории. Автор сочинений и транскрипций



Ил. 1. М. П. Мчедлов<sup>4</sup>

Михаил Павлович совмещал работу в Государственном симфоническом оркестре СССР, оркестрах Московской филармонии, Московской оперы, Театра оперы и балета им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радиокомитета.

Отдельного внимания заслуживает масштабная педагогическая деятельность Мчедлова, которую он начал в Московской консерватории в 1937 году ассистентом у Ксении Александровны Эрдели<sup>5</sup>. «Михаил Павлович — прекрасный педагог», — отмечала блистательная арфистка [8, 124].

Однако в августе 1941 года арфист был уволен из консерватории. Началась война, страна переходила в режим экономии, сокращения всех лишних в такое тяжелое время потребностей. Ужимался и кадровый состав многих учреждений.

В архивном фонде музыканта содержится Уведомление о его освобождении от работы в МГК:

«Товарищ Мчедлов.

В связи с сокращением штатов Вы освобождаетесь от работы в МГК

---

для арфы и с участием арфы. В 1938 году был арестован и расстрелян по обвинению в контрреволюционной деятельности.

<sup>4</sup> Источник: <http://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=9100>

<sup>5</sup> Эрдели Ксения Александровна (1878–1971) — арфистка, солистка оркестра Большого театра, Народная артистка СССР. На протяжении более семидесяти лет вела активную педагогическую деятельность, являлась профессором Московской консерватории. Автор сочинений и транскрипций для арфы и с участием арфы.

с I/IX-41.

Основание: приказ №467 от 11 августа 1941 г.

Зав. Личным столом»<sup>6</sup>.

После увольнения Михаил Павлович ушел в ополчение, но вскоре был комиссован и отправлен на лечение в Кисловодск, а потом в Батуми, где сразу же начал преподавать в консерватории и работать в Симфоническом оркестре Грузинской филармонии и Драматическом театре им. Ш. Руставели.

По возвращении в Москву в 1943 году Мчеделов вновь приступил к исполнительской, а также педагогической деятельности. Арфист преподавал в Музыкальном училище при Московской консерватории имени П. И. Чайковского, в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. В Московскую консерваторию Михаил Павлович возвратился лишь в 1957 году. За долгие годы педагогической работы музыкант воспитал свыше девяноста арфистов, среди которых — солистки ведущих музыкальных коллективов нашей страны.



Ил. 2. На юбилее М. П. Мчеделова  
в АМУ при МГК имени П. И. Чайковского. 1973 г.<sup>7</sup>

Мчеделов — автор многочисленных сочинений для арфы, обработок, переложений, на которых воспитываются и современные русские арфисты, а также создатель методического пособия «Гаммы и арпеджио для арфы», которое «ориентирует будущих профессионалов на освоение основных видов техники» [6, 25].

Отмечу, что до настоящего времени рукописное наследие Михаила Павловича не было представлено широкой публике. Думаю, настало время детализировать творческий и личностный портрет выдающегося

<sup>6</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 710. Л. 1. Здесь и далее в цитатах сохранены оригинальные орфография и пунктуация.

<sup>7</sup> Источник: <http://www.amumgk.ru/main/03history/03names/mchedelov/>.

педагога-арфиста, предложив общественному вниманию его автобиографические записки.

Воспоминания относятся к 1934 году — году окончания Московской консерватории. Напомню, что в стране в это время царствуют голод, разруха и неразбериха, связанные со становлением и структуризацией нового «политического организма». Тогда же вводятся карточная система и трудовдни. В записях об этом не сказано ни слова. Можно лишь предполагать, в каких обстоятельствах арфист начинал свой путь в искусстве, и начало это не было ни легким, ни безоблачным. Горячий, темпераментный музыкант со всей страстью, свойственной молодости и неопытности, с безграничной преданностью своему делу погружается в оркестровую работу.

Сразу по окончании консерватории Михаил Павлович был приглашен для участия в так называемых «летних сезонах» — симфонических концертах, проводившихся на открытых эстрадах лучшими дирижерами и исполнителями.

Практика проведения «летних сезонов» существовала еще в конце XIX века. Ксения Александровна Эрдели в книге «Арфа в моей жизни» рассказывает о своем участии в одном из них. «Летом 1899 года в Москве, на Сокольническом кругу и в закрытом помещении Зоологического сада, давались симфонические концерты. В составе оркестра, который играл под управлением дирижера Рудольфа Буллериана, были лучшие оркестранты Большого театра <...>. Но он не смог найти в Москве исполнителей на фаготе и арфе и в поисках их приехал весной в Петербург. В музыкальных кругах посоветовали обратиться к Е. А. Вальтер-Кюне, которая порекомендовала меня» [8, 39].

В советское время традиция проводить «летние сезоны» не была уничтожена, а, напротив, приобрела большие масштабы. География концертов расширилась, они проводились не только в центральных, но и в курортных городах на площадках санаториев и домов отдыха. Музыка стала доступна для более широкого круга слушателей.

Н. А. Семашко — нарком здравоохранения РСФСР — «был инициатором и вдохновителем отправки группы наших артистов на Кавказ — в Сочи, для обслуживания только что открывшихся там санаториев, — вспоминала К. А. Эрдели. — Это было одно из первых мероприятий по осуществлению ленинского декрета о здравницах для трудящихся»<sup>8</sup>.

Участие в концертах такого рода давало музыкантам возможность дополнительного заработка, что было крайне актуально в первые десятилетия советской власти. Острая нехватка денег была насущным вопросом и для Михаила Павловича. По окончании сезонов он пишет: «*Это — первая моя осень, когда я не голодаю*»<sup>9</sup>...

Концерты симфонического оркестра под управлением А. В. Гаука и Н. С. Голованова проходили в 1934 году в Кисловодске и Баку. Молодой,

<sup>8</sup> РНММ. Ф. 347. Ед. хр. 606. Л. 1.

<sup>9</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 19 об.

неопытный оркестрант, Мчеделов очень эмоционально переживает свои первые профессиональные поражения и неудачи. Тревожится, что из-за него *«пришлось снять с программы вещь»*<sup>10</sup>, которую, *«имея в папке уйму нот для разучивания вроде “Раймонды”*<sup>11</sup>, *<...> надо было срочно просмотреть, вернее, выучить для чтения с листа <...> аккомпанемент для скрипки в опере “Таис”*<sup>12</sup>. *Solo на скрипке должен был исполнять концертмейстер оркестра – А. А. Берлин»*<sup>13</sup>. Сыграть это произведение безупречно Михаил Павлович не смог *«из-за краткости времени для просмотра, и потому после неприятного <...> разговора и замечаний эту вещь сняли»*<sup>14</sup>. Происшествие это не только стало поводом для переживаний молодого арфиста, но и послужило *«материалом толков, <...> после которых <...> чувствовал себя, как в бане»*<sup>15</sup>. Мчеделов остро ощущает свою неопытность в оркестровой игре, сетует, что *«после всех этих неприятностей <...> появилось еще сильнее чувство неуверенности, страха, и каждая незначительная правка или незначительное недоразумение <...> казались огромным несчастьем <...>»*<sup>16</sup>.

Для работы на летних сезонах Михаил Павлович был приглашен в оркестр на место второй арфы. Партии первой арфы должна была исполнять ленинградская арфистка Елена Александровна Алымова — ученица Е. А. Вальтер-Кюне<sup>17</sup> в Смольном институте, солистка оркестра Театра имени С. М. Кирова.

Однако по приезде в Баку *«16-го июня 1934 года выяснилось, что арфистка Алымова прибудет из Ленинграда в конце месяца. <...> На второй день была назначена репетиция. Дирижировал Гаук. В программе – советские композиторы»*.

*«Репетиции я ждал с большим волнением»*<sup>18</sup>, — вспоминал Михаил Павлович, — *ибо мне было сказано, что я буду исполнять до приезда Алымовой партии I-ой арфы.*

*Не зная о том, что Гаук предупрежден о моей неопытности, я сел с большим трепетом за инструмент.*

<sup>10</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 9.

<sup>11</sup> Мчеделов упоминает арфовое Соло из балета Глазунова «Раймонда» (1897) — «некое подобие концерта для арфы с оркестром» [1, 48]. Соло достаточно сложно и требует детальной работы над техническими приемами.

<sup>12</sup> «Таис» (1893) — лирическая опера Ж. Массне в трех актах на либретто Л. Галле.

<sup>13</sup> Берлин Анисим Александрович (1896–1961) — скрипач, педагог, в описываемое время — концертмейстер Симфонического оркестра Московской филармонии.

<sup>14</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 9.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 9 об.

<sup>17</sup> Вальтер-Кюне Екатерина Адольфовна (1870–1930) — арфистка, солистка оркестра Итальянской оперы, педагог Смольного института, профессор Петербургской консерватории.

<sup>18</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 13 об.

*Репетировали симфонию Мясковского “26”<sup>19</sup>. Просмотрел бегло до репетиции свою партию, она показалась мне нестрашной, и я немного успокоился. Научившись в Кисловодске строго следить за движениями и ритмом дирижера, я напряг все свое внимание и начал играть. Партия оказалась важной, и я сыграл без единой ошибки»<sup>20</sup>.*

До приезда Елены Александровны Мчеделов «провел в качестве I-го арфиста все концерты с Гауком без единого замечания с его стороны до конца месяца...»<sup>21</sup>. Безупречная игра арфиста была удостоена высокой оценки выдающегося дирижера. «На последнем концерте с Гауком с моим участием, он вызвал меня в артистическую и похвалил, будучи удивленным, что его предупредили о моей малоопытности. Об этом узнал инспектор оркестра и целый ряд товарищей. Тут я совсем ожил»<sup>22</sup>, — записал арфист.

Михаил Павлович вспоминал и о своей работе в оркестре под управлением Н. С. Голованова. «Начал он свои гастроли программой, где были включены “Шехеразада” и “Испанское каприччио”. Я лично очень жаждал исполнения этих вещей, но приехала Алымова, и я ей уступил место I-ой арфы»<sup>23</sup>.

Следует отметить, что партии арфы в вышеназванных произведениях достаточно развернуты и требуют детального изучения. Этот инструмент в сочинениях Н. А. Римского-Корсакова выполняет колористическую функцию. Для создания в одном случае восточного, а другом — испанского своеобразия композитор применил чисто арфовые приемы игры: арпеджированные аккорды, развернутые пассажи.

В «Испанском каприччио» содержится и небольшая каденция арфы, исполняемая в полной тишине. «Спрятаться» за звучанием других инструментов не представляется возможным. Каденция «требовала большой затраты внутренних сил и темперамента», — вспоминала блистательная исполнительница К. А. Эрдели [8, 198]. Ее племянница, выдающаяся арфистка Ольга Георгиевна Эрдели признавалась, что на протяжении своей работы в оркестре фактически все партии играла с листа. Однако «Испанское каприччио» Римского-Корсакова являлось одним из нескольких произведений, в котором она предварительно подробно изучала партию.

Судя по рассказу Мчеделова, Алымова в этом соло не добилась успеха: «После исполнения ею каденции из “Испанского каприччио” (я слушал в публике), мои шансы, как-будто бы поднялись, ибо ни Голованов, ни оркестранты не были довольны <...>. До этого ей пришлось на последней

<sup>19</sup> Неточность: Двадцать шестой симфонии C-dur op. 79 (1948) Н. Я. Мясковского в 1934 году еще не существовало. Не удалось установить, о каком произведении идет речь.

<sup>20</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 13 об.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 14.

<sup>23</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 14.



репетиции с Гауком играть Solo с кларнетом из Сюиты Шебалина<sup>24</sup>, что ему не понравилось, и когда он вызвал в артистическую меня, то высказал неприятные отзывы о ней.

И Голованов был ею недоволен, и тут пошли слухи, что будут сажать на первую арфу меня, а ее отправлять обратно»<sup>25</sup>.

Однако дирижер принял иное решение. Как это часто бывает, для усиления звучности в тех сочинениях, где выписана одна партия арфы, ее исполняют два инструмента.

«Шехеразаду» я дублировал и даже был рад этой возможности, дабы усовершенствовать место с педалями.

На репетиции вступления арфы Голованов давал почему-то мне. Ей [Альмовой. — М. П.] это было неприятно, но она проявляла себя очень сдержанно и деликатно. И я, в свою очередь, отвечал тем же. И так начались концерты с двумя арфами, и моему господству пришел конец.

В следующей вещи — Голованов ставил «Шопениану» Рогаль-Левитского<sup>26</sup> — требовалась и вторая арфа. В этой партии очень большой, большой и ответственной была масса помарок и проставлены были педали. Партии оказались Радиоцентра<sup>27</sup>, и отсюда легко можно было понять, что пометки эти были сделаны Пушечниковой<sup>28</sup>.

На первой репетиции за своей партией я следил по фортепиано, так как арфу свою пришлось отдать Альмовой (тогда еще не прибыла ее арфа). Таким образом, эту вещь я исполнял с одной репетиции. И тут я не получил ни одного замечания со стороны Голованова, и наоборот, к моему удивлению, он похвалил меня»<sup>29</sup>.

Михаил Павлович вспоминал и о совместной работе с Альмовой в оркестре, о ее манере сольной игры. «Понравилась ее мягкость, <...> возмущала ее флегматичность, <...> некоторая сухость, сдержанность и чопорность, а отсюда и бледное восприятие вещей, <...> чувствовалось, что она когда-то могла завлечь слушателя, и теперь из-за преклонных лет не представляла такого интереса»<sup>30</sup>.

Здесь надо заметить, что Мчеделов преувеличивает «преклонный» возраст Альмовой. Точную дату рождения петербургской арфистки установить не удалось, однако, по свидетельству Ксении Эрдели, она и Альмова

<sup>24</sup> Неточность: воспоминания Мчеделова относятся к 1934 году. Все оркестровые сюиты Шебалина были написаны позже: Первая и Вторая — в 1935, Третья — в 1963 году. По-видимому, имеется в виду другое оркестровое сочинение композитора.

<sup>25</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 14 об.

<sup>26</sup> Неточность: М. П. Мчеделов не мог исполнять «Шопениану» (1947) Д. Р. Рогаль-Левитского. Возможно, речь идет об оркестровой сюите «Листиниана», созданной музыкантом в 1932 году.

<sup>27</sup> Имеется в виду Всесоюзный комитет по радиофикации и радиовещанию.

<sup>28</sup> Бедлевич-Пушечникова М. А. (?-?) — арфистка, в описываемое время солистка Большого симфонического оркестра Всесоюзного комитета по радиовещанию.

<sup>29</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 15.

<sup>30</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 15 об.



были первыми ученицами молодой Вальтер-Кюне, начавшей преподавать в Смольном в 1891 году<sup>31</sup>. Это дает основание считать Елену Александровну точной или примерной ровесницей Ксении Александровны, родившейся в 1878 и окончившей институт в 1895 году. Таким образом, на момент знакомства с Мчеделовым ей могло быть 55 или 56 лет. Возможно, определенную роль в его ошибочном впечатлении сыграла «старомодная» манера поведения Алымовой, а также контраст между его, как он сам признавался, «малоопытностью»<sup>32</sup> и ее значительным багажом оркестровой работы.

Михаил Павлович старался научиться у ленинградской арфистки премудростям оркестровой игры: «как исполнять некоторые трудные партии в отношении аппликатуры, и какие могут быть изменения»<sup>33</sup>. Здесь Мчеделов обращает внимание на преобразования, вносимые арфистами в оркестровые партии вследствие их невыразительности или, напротив, сложности. «Редактирование <...> — это ответная реакция профессиональных арфистов, в том числе — выдающихся, на неграмотную запись и плохое знание возможностей инструмента большинством композиторов второй половины XIX века», — отмечает Н. Н. Покровская [3, 165].

Начало этой практике было положено немецким арфистом Э. Шуэкером, который первым начал вносить изменения, дополняя оркестровые партии аппликатурой и педализацией, а иногда облегчая.

Наибольшего развития деятельность по корректировке партий достигла в творчестве известнейшего арфиста-виртуоза, солиста Петербургской Итальянской оперы и Мариинского театра Альберта Цабеля. «Композиторы по незнанию арфы часто предоставляют арфистам фантазировать в указанном размере свои соло для исполнения балетных па на сцене» [5, 81], — констатировал виртуоз. Цабель не раз редактировал партии арфы в произведениях П. И. Чайковского, Л. Минкуса, А. Адана, Р. Вагнера и получал высокую оценку своего труда от авторов сочинений. В 1899 году арфист опубликовал книгу «Слово к господам композиторам по поводу

<sup>31</sup> «В 1891 году — я училась тогда в третьем классе — совершенно неожиданно произошло событие, повернувшее впоследствии колесо моей судьбы. В Смольный приехала давать концерт молодая обаятельная женщина, талантливая арфистка Екатерина Адольфовна Кюне. Она очаровала всех воспитанниц своей игрой. Арфу я тогда услышала впервые и была поражена прелестью и своеобразием ее звучания.

Тогда же мы узнали, что было решено восстановить старую традицию и вновь ввести в институте преподавание игры на арфе.

Через несколько дней после этого незабываемого вечера-концерта Е. А. Кюне прибыла в институт и, проэкзаменовав нас, выбрала меня и Е. А. Алымову, правнучку Глафиры Алымовой. Разыскана была старая арфа, та самая арфа, которая изображена на картине Левицкого» [8, 30–31].

Алымова Глафира Ивановна (1758–1826) — фрейлина Екатерины II, пользовавшаяся ее особой любовью и покровительством. Окончила Смольный институт с большой золотой медалью в первом выпуске (1776). Одна из первых русских арфисток; изображена с арфой на портрете кисти Д. Г. Левицкого.

<sup>32</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 7.

<sup>33</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 16.

практического применения арфы в оркестре» [7], где «отстаивал право арфистов на облегчение оркестровых партий, оправдывая это невежеством авторов» [3, 263].

В. Г. Дулова в книге «Искусство игры на арфе» отмечает, что «Цапель довольно свободно обращался с партиями арфы, особенно в балетных спектаклях. <...> Вместо того, чтобы отредактировать сольные эпизоды в балетах Чайковского, <...> заменяет их собственными, эффектными, но с оттенком салонности» [2, 99]. Вера Георгиевна подчеркивает, что даже во второй половине XX века «в Большом театре в балете “Лебединое озеро” играют все каденции П. Чайковского, в “Щелкунчике” — наиболее близкие к замыслу автора с незначительным изменением в фактуре, в Ленинграде же до сих пор оба балета звучат с каденциями Цапеля» [там же].

Каденции виртуоза Мариинского театра в балетах Чайковского исполняла и ленинградская арфистка Алымова. «Послушал “Лебединое озеро”, — писал Михаил Павлович. — Каденцию она исполняла Цапеля, что мне понравилось больше, чем каденция самого Чайковского. <...> Но каденция “Щелкунчика”, тоже Цапеля, мне не понравилась из-за длины и нагроможденности. Что касается изменений [оркестровых партий. — М. П.], нужных изменений, то я считаю, что большим минусом является то обстоятельство, что все эти изменения не систематизированы, и каждый играет, так как Бог на душу положит»<sup>34</sup>, — считает Мchedлов. И заключает: «надо избегать, по мере возможности, изменений, и партии учить и учить»<sup>35</sup>.

Еще одну особенность игры Алымовой отметил Михаил Павлович: постановку рук по методу французской школы: поочередное расположение пальцев на струнах в последний момент. Его приверженцами были широко известные в XIX веке арфисты — Ш. Бокса, а также Фр. Надерман, создавший Школу игры на арфе [9].

Педагог Е. А. Вальтер-Кюне, Цапель, является автором методического пособия, освещающего классический французский метод игры на инструменте [10]. У Вальтер-Кюне училась Алымова, в свою очередь перенявшая постановку рук европейских арфистов.

Блистательная арфистка Ксения Александровна Эрдели, также ученица Вальтер-Кюне, долгое время придерживалась рекомендаций французской школы, не желая «предавать» своего педагога. Однако через некоторое время, «ознакомившись с методом А. И. Слепушкина, <...> стала частично применять его в своих методических установках <...>» [8, 108], а позже полностью отдала предпочтение новой школе игры на инструменте выдающегося русского арфиста.

Михаил Павлович же был учеником Н. Г. Парфёнова, горячо пропагандировавшего более перспективный метод игры Слепушкина<sup>36</sup>, который

<sup>34</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 16.

<sup>35</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 16 об.

<sup>36</sup> Слепушкин Александр Иванович (1870–1918) — арфист, солист оркестра Большого театра, профессор Московской консерватории, создатель нового метода игры на арфе.

заклучался в «предварительной постановке как можно большего числа пальцев на всю группу звуков, идущих в одном направлении» [4, 97], а также в применении кистевого движения. Неудивительно, что мнения двух арфистов — Алымовой и Мчеделова — в этом вопросе не нашли точек соприкосновения. *«Постановка руки – Вальтер-Кюне, что резко отличало от нашей постановки. По этому поводу немного поспорили, но ни я, ни она не пришли к какому-либо общему выводу»*<sup>37</sup>.

Особое место в воспоминаниях уделено работе в оркестре под управлением Г. Фительберга<sup>38</sup>.

*«Все партии мною исполнялись удовлетворительно, если не больше, и я, за исключением двух-трех замечаний, <...> от него ничего не слышал, и даже был им отмечен, как способный молодой арфист. Я был очень рад, что с ним проиграл такую капитальную вещь, как “Экстаз”<sup>39</sup> и “Петрушку”. В обеих вещах я исполнял партии двух арф, что мне вполне удалось. Был рад и исполнению “Шехеразады”. Впервые с ним я исполнил эту вещь без единой накладки, чему безгранично радовался»*<sup>40</sup>. <...>

*Результатом моей подвинутости и исполнения всех партий хорошо, послужило то, что вышел приказ о зачислении меня временно первым арфистом с окладом в 450 рублей <...>*<sup>41</sup>.

*Так закончил я свой первый год сезона в профессиональном симфоническом оркестре, и первый раз за десять лет своего отсутствия поехал со спокойной душой на отдых в Грузию. Это – первая моя осень, когда я <...> не занят подготовкой к учебе. Консерватория осталась позади, впереди же – Филармония»*<sup>42</sup>.

Воспоминания Михаила Павловича пристрастны и эмоциональны. Не ориентированные на публикацию, они полезны современным арфистам как живой взгляд на отечественную исполнительскую культуру тридцатых годов XX века, позволяющий по-новому осмыслить некоторые ее особенности.

<sup>37</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 17.

<sup>38</sup> Фительберг Гжегож (1879–1953) — польский дирижер, скрипач и композитор.

<sup>39</sup> Имеется в виду «Поэма экстаза» Скрябина.

<sup>40</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 18.

<sup>41</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 19.

<sup>42</sup> РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 138. Л. 19 об.

Использованная литература

1. *Амусьева О. А., Москвитина Э. А.* Вера Дулова и арфовое искусство XX века. М.: Архитектура-С, 2016. 188 с.
2. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. 230 с.
3. *Покровская Н. Н.* История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 1994. 352 с.
4. *Покровская Н. Н.* Обучение игре гамм на арфе (французская и русская школы) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. №2. С. 97–101.
5. *Тугай А. Д.* Арфа в России. СПб.: Сударыня, 2007. 152 с.
6. *Шамеева Н. Х.* История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М., 1994. 146 с.
7. *Цабель А.* Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре. СПб.-М.-Лейпциг-Лондон, 1899. 49 с.
8. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 239 с.
9. *Naderman F.-J.* École ou Méthode raisonnée pour la harpe. Paris, 1834. 131 p.
10. *Zabel A.* Grosse Methode fur harfe. Leipzig, St. Petersburg, Moscau, Riga, London: Zimmerman, 1900. 66 p.