

*На правах рукописи*

**ФЕДОРОВА Мария Анатольевна**

**ИСТОРИЯ КЛАССА АРФЫ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ  
(ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва

2018

Работа выполнена в ФГБОУ ВО

«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор

**Долинская Елена Борисовна**

Официальные оппоненты: **Ромашук Инна Михайловна,**

доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО  
«Государственный музыкально-педагогический  
институт имени М. М. Ипполитова-Иванова»,  
проректор по научной работе

**Масловская Татьяна Юрьевна,**

кандидат искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО  
«Российская академия музыки имени Гнесиных»,  
профессор кафедры истории музыки

Ведущая организация:

**ФГБОУ ВО «Саратовская государственная  
консерватория имени Л. В. Собинова»**

Защита состоится 6 декабря 2018 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте [http://mosconsv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=157641](http://mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=157641)

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения

Григорий Анатольевич Моисеев

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования** обусловлена высокими достижениями арфистов Московской консерватории, результатами их творческой, педагогической и концертной деятельности, имеющей большое значение как для российской, так и для мировой музыкальной культуры. Вместе с тем высоким статусом наделяет исследование комплексный и всесторонний анализ истории класса арфы Московской консерватории, во многом основанный на изучении архивных документов. На сегодняшний день попытка рассмотрения в разных аспектах арфового класса как единой, и вместе с тем, многогранной школы, предпринята в отечественном музыкознании впервые. Предлагаемая работа находится в русле актуальных проблем истории исполнительского искусства.

**Степень разработанность данной темы** не отличалась широким охватом и исчерпывающими обобщениями. Ранее в отечественном музыкознании объектом изучения чаще всего становилась творческая деятельность отдельных педагогов класса арфы и в таких трудах историческое развитие класса не включалось историко-аналитический контекст.

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

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

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

Работа В. Полtareвой «Проблемы искусства игры на арфе в Советском Союзе» (1969) стала первым научным исследованием в нашей стране в области арфового исполнительства. Автор пытается дать максимально панорамный обзор всей современной ему арфовой культуры. В работе рассматриваются вопросы эволюции сольного и камерно-ансамблевого репертуара для арфы; становление и развитие советской методики; физиологические и анатомические основы техники игры на инструменте; представлена целая галерея портретов советских арфистов, среди которых главное место отведено К. Эрдели и В. Дуловой. По известным причинам содержание работы не свободно от идеологических клише.

В диссертации Н. Шамеевой (1994) «История развития отечественной музыки для арфы (XX век)» предметом изучения стали деятельность ведущих представителей московской арфовой школы и отечественный репертуар для арфы советского периода. На страницах исследования впервые научное и обобщенное изложение получили некоторые фундаментальные основы арфового исполнительского метода, внедренного Александром Слепушкиным. Бесспорно, отличает эту работу и впервые поставленная в научной практике проблема временного сосуществования двух методических линий в классе арфы Московской консерватории. Тем не менее, в данном труде не нашли отражения научно-аналитические обоснования исполнительских методов арфового класса, а также их сравнительный анализ. Большая часть работы концентрируется вокруг современного концертного репертуара для инструмента и на его развитии.

Неоспоримое значение и резонанс приобрела диссертация Н. Покровской «История исполнительства на арфе» (2001), посвященная арфовому искусству разных стран со времен античности до наших дней. По причине столь широкого охвата и проблематики исследования класс арфы Московской консерватории, судьбы его педагогов и исполнительский метод получают весьма краткое, чисто описательное изложение.

В ряды научных трудов входит диссертация М. Подгузовой «Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века: проблемы творчества и исполнительства» (2009). В работе реализована попытка

параллельного изучения трех разноаспектных составляющих, что соответствует трем главам ее диссертации: репертуар для арфы разных жанров, музыковедческая деятельность Д. Рогаль-Левицкого в области истории инструмента и творческий портрет К. Эрдели. Деятельность других педагогов класса упоминается вскользь, а вопросы становления и эволюции педагогических и исполнительских традиций Московской консерватории остались практически не затронутыми. Важнейшая источниковедческая задача данной работы, равно как ее ценность и новизна, состоят в открытии для общественности ряда архивных документов и введении их в научный обиход.

Высокую степень важности и статус классики получила литература мемуарного характера, принадлежащая самим арфистам и их ученикам. Ключевыми работами здесь стали книги К. Эрдели «Арфа в моей жизни» (1967), В. Дуловой «Искусство игры на арфе» (1973) и К. Сараджевой «Н. Г. Парфенов — музыкант, педагог (портрет учителя)» (1983). Однако специфика данного жанра не обладает научной обоснованностью и в большей степени представляет интерес в качестве воспоминаний.

Литература об истории арфового исполнительства достаточно обширна. Среди ключевых источников укажем работу И. Поломаренко «Арфа в прошлом и настоящем» (1939) и несколько зарубежных исследований: В. Говеа «Арфисты XIX и XX столетий» (1995), Р. Ренч «Арфы и арфисты» (2017), которые по своему содержанию близки к диссертации Н. Покровской и освещают историю мировой арфовой культуры. Сведения о педагогах-арфистах Московской консерватории упоминаются на страницах перечисленных работ в виде кратких биографических статей. Несмотря на внушительное количество перечисленной выше литературы, все же отсутствует работа с научной направленностью данного исследования.

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

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

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

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

описание характерных типологических свойств профессионального обучения игре на арфе в Московской консерватории для каждого исторического этапа;

установление этапов эволюции методики обучения за весь период существования класса арфы;

выявление комплекса свойств методических и исполнительских принципов; определение их типологии и отличительных качеств от ранее установленных учебно-методических традиций.

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

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

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

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

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

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

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

разные аспекты функционирования класса рассматриваются в максимально полном объеме.

**Положения, выносимые на защиту:**

— формирование исполнительских и педагогических принципов класса арфы Московской консерватории изначально проходило в опоре на опыт западноевропейских арфистов и его адаптацию на русской почве;

— аналогичный процесс имел место в классе арфы Петербургской консерватории, что сближает на начальном историческом этапе классы обеих консерваторий и делает необходимым их временное совместное рассмотрение;

— учебно-методические разработки первых в России педагогов-арфистов рассматриваются как результат ассимиляции многовековой традиции арфового искусства западных стран;

— исторически двойственный фундамент исполнительского метода А. Слепушкина — разрушение преемственности и зарождение новаторства;

— становление самостоятельной педагогической и исполнительской школы А. Слепушкина, комплексный характер метода Поссе-Слепушкина;

— период работы К. Эрдели характеризуется синтезом разных исполнительских традиций;

— возникновение школы В. Дуловой и ее существование в современной истории.

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

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



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

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

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы (печатные источники: 191 наименование, в том числе 154 на русском и 37 на иностранных языках; архивные источники: 110 наименований) и приложение.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются актуальность и научная новизна исследования, формулируются его цель и задачи, характеризуется теоретическая и практическая значимость работы. В преддверии 145-летнего юбилея класса арфы Московской консерватории аргументируется необходимость изучения его истории, личностей и судеб педагогов-арфистов, эволюции учебно-методической системы и исполнительской традиции.

Тенденция исследования отдельных аспектов наметилась еще в середине XX столетия, однако попытка целостного исторического анализа и осмысления класса арфы как самостоятельного феномена предпринята и реализована впервые.

В **Главе I «Зарождение профессионального арфового искусства в России. Адаптация европейских традиций»** освещается положение арфы в нашей стране в период возникновения первых русских консерваторий, то есть на момент зарождения профессионального обучения. Западноевропейская исполнительская традиция игры на арфе XVIII–XIX веков во многом рассматривается как подготовительная для отечественной школы. Глава состоит из двух разделов: 1) Положение арфы в русской музыкальной культуре второй половины XIX столетия; 2) Некоторые особенности обучения игре на арфе в европейских странах XVIII–XIX веков (как подготовительный этап для России).

В *первом разделе* изложена специфическая позиция русских композиторов по отношению к инструменту. Несмотря на частое применение арфы в партитурах оркестровых сочинений (например, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков,

П. Чайковский), мало кто из отечественных творцов ее рассматривал как сольный концертный инструмент. Единичные опусы М. Глинки не составили полновесную коллекцию отечественного арфового наследия. Подобное отношение во многом предопределило положение арфы в музыкальной культуре России как сугубо оркестрового инструмента.

Причины такой ситуации обусловлены следующим: во-первых, исполнительские возможности арфы и представления о ней еще не до конца были раскрыты отечественными композиторами; во-вторых, к середине XIX столетия существовало несколько разновидностей инструмента, в силу чего вопросы его строения и конструкции оставались исключительно в поле зрения непосредственно самих арфистов; и, в-третьих, в России к тому времени практически не было отечественных профессиональных арфистов.

Со временем такая картина начинает меняться, чему во многом будет способствовать возникновение первых русских консерваторий — Петербургской (1862) и Московской (1866).

Первый педагогический состав обеих консерваторий в большей степени состоял из числа приглашенных западноевропейских музыкантов. Арфовые классы двух консерваторий не стали исключением. Сами традиции российского профессионального обучения игре на арфе оказались заложенными силами иностранцев, преимущественно выходцев из Германии. Такое положение исторического развития арфовых классов сохранялось вплоть до 1900-х годов.

Во *втором разделе* рассматривается европейское арфовое искусство XVIII–XIX веков, что крайне необходимо для исторически объективного понимания корней русской арфовой школы. Изучение эволюции профессионального отечественного арфового исполнительства, возникшего позднее, невозможно без обращения к его истокам, уходящим к достижениям запада.

Европейская арфовая культура к середине XIX столетия уже имела сформированную многовековую исполнительскую практику, в том числе в профессиональной среде. Основные принципы обучения игре на инструменте

нашли отражение на страницах многочисленных учебно-методических публикаций западноевропейских арфистов.

В период второй половины XVIII и первой половины XIX веков было создано огромное количество работ, абсолютно различных по форме и содержанию. Такая множественность публикаций диктовалась исторической ситуацией. В это время арфовые мастера усиленно трудились над созданием более совершенной конструкции арфы, добиваясь полной хроматизации. Частые изменения и модификации инструмента того времени и стали причиной *обилия учебно-методической литературы*, где наиболее востребованными становились прежде всего пособия по обучению игре на инструменте.

Однако учебно-методические постулаты, изложенные в этих трудах, были почти неизменны. Вопросы постановки рук, положения пальцев, посадки за инструментом и многое другое, сохраняли устойчивое единство, объединяя в одну учебно-методическую систему опыт всех национальных школ Европы.

Результаты, полученные на основе изученных методических трудов, позволили сформулировать комплекс основных методических принципов западной традиции. Их совокупность, будучи свойственной практически всем европейским странам, получает наименование *общеевропейской традиции* или *общеевропейской исполнительской школы*. Введение подобной категории позволит выявить типологические особенности русской арфовой школой внутри европейской исполнительской культуры.

К неизменному комплексу следует отнести пять выделяемых методических принципов:

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

Момент формирования указанной однородности в западной музыкально-педагогической практике исторически совпал со становлением в России

профессионального обучения игре на арфе. Постепенно пространство и границы общеевропейской педагогической модели заметно расширились и продвигались на восток. Отечественная арфовая школа на некоторое время стала частью единой европейской системы.

В Главе II, «**Арфовые классы первых русских консерваторий: преемственность и новаторство**», последовательно рассматривается становление профессионального обучения игре на арфе в России, берущее свое начало с момента открытия классов арфы в Петербургской (1862) и Московской (1874) консерваториях, а также о деятельности первых профессоров-арфистов. Начальные годы существования арфовых классов ознаменованы множеством взаимосвязей педагогических, методических и исполнительских установок. По этой причине возникла необходимость параллельного рассмотрения классов арфы обеих консерваторий. Глава состоит из четырех разделов: 1) Альберт Цабель — первый российский профессор класса арфы; 2) Открытие класса арфы в Московской консерватории. Творческая и педагогическая деятельность Иды Эйхенвальд; 3) Программа класса арфы Московской консерватории; 4) Альберт Цабель и его «Школа игры на арфе».

В *первом разделе* представлено краткое жизнеописание немецкого по происхождению арфиста **Альберта Генриховича Цабеля**<sup>1</sup> (1834/35–1910), ставшего основателем класса арфы петербургской консерватории, и, одновременно первым профессором-арфистом страны. В Россию он переезжает в середине 1850-х годов, и вся дальнейшая судьба музыканта связана с оркестром Мариинского театра и Петербургской консерваторией.

А. Цабель занимался педагогической деятельностью более сорока лет: с момента основания консерватории до 1905 года (до ухудшения здоровья). За этот период арфист проявил себя как яркий исполнитель, выдающийся педагог, композитор<sup>2</sup>, автор практического пособия по инструментоведению<sup>3</sup> и

---

<sup>1</sup> Цабель обучался в классе выдающегося арфиста и педагога Карла Константина Людвиг Гримма (1820–1882), основателя знаменитой Берлинской арфовой школы.

<sup>2</sup> А. Цабель является автором свыше сорок сочинений для арфы.

<sup>3</sup> В области инструментоведения А. Цабелем в 1894 году издана брошюра «Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре», в которой он дает объяснения по устройству инструмента и

основательной методической разработки — «Школа игры на арфе», ставшей вершиной его педагогической работы.

*Второй раздел* посвящен другой значимой фигуре отечественной арфовой педагогики, основательнице класса арфы Московской консерватории **Иде Ивановне Эйхенвальд** (1842–1917), урожденной Папендик. Арфистка, как и А. Цабель, была немкой по происхождению, и вместе с ним обучалась у одного педагога.

У себя на родине Эйхенвальд обрела известность уже в подростковом возрасте, что стало импульсом для зарубежных гастролей. На страницах русской прессы первые упоминания о немецкой арфистке начинают появляться в 1860 году, в связи с концертами в Петербурге. А спустя год она окончательно уезжает в Россию<sup>4</sup>. Проработав первых три года совместно с А. Цабелем в оркестре Мариинского театра, Ида Эйхенвальд переезжает в Москву, где становится солисткой оркестра Большого театра.

Спустя примерно десять лет работы в театре Ида Ивановна была приглашена в Московскую консерваторию на должность преподавателя класса арфы. Однако непросто оказалось определить точную дату начала ее работы в консерватории, как и дату открытия класса. Точная дата его основания в различных источниках (как в исторических, так и в более поздних) разнится. Так, например, в одном из протоколов заседания Художественного Совета Московской консерватории значится, что Ида Ивановна преподает в классе арфы с 15 января 1875 года<sup>5</sup>. Но в другом письменном источнике тех лет — в экзаменационном листе первой выпускницы по классу арфы, содержится запись о

---

его выразительных возможностях. Кроме того, арфист тесно сотрудничал с П. Чайковским, консультируя композитора при создании его знаменитых соло арфы в балетах. Во время своего визита в Россию Р. Вагнер консультировался с А. Цабелем по поводу использования арфы в партитуре «Кольца нибелунга». В частности, именно арфисту принадлежит идея разделения в опере «Валькирия» партии арфы на два пульта.

<sup>4</sup> Предположительно в 1862 году состоялась свадьба Иды Папендик и Александра Эйхенвальд. Супруг арфистки по своей профессии принадлежал к сфере искусства. В 1858 году он окончил Императорскую Академию художеств в звании «неклассного (свободного) художника». Однако истинное призвание обрел в искусстве фотографии. В Санкт-Петербурге, а затем и в Москве, имел собственную фотографическую мастерскую. Александр Эйхенвальд одним из первых стал использовать электрическое освещение. Его услугами в фотостудии на ул. Петровка д. 12 пользовались многие деятели искусства и культуры. В частности, он снимал братьев Рубинштейн, В. Соловьева, А. Фета, П. Чайковского и других.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 33 (1). Л. 10.

том, что она обучается в консерватории с сентября 1873 года<sup>6</sup>. В письмах и записях самой Эйхенвальд, а также в воспоминаниях ее современников, как и в более поздней литературе, посвященной истории арфы, указывается то 1874, то 1875 год. На основании документальных данных следует определить *год открытия класса арфы в Московской консерватории между концом 1874 года и самым началом 1875 года*: на этот рубеж указывает временная единица учебного года.

Педагогическую работу Ида Эйхенвальд совмещала с игрой в оркестре и сольной концертной деятельностью. Вместе с ней в концертах выступали скрипачи В. Безекирский, А. Бродский и Ф. Лауб, пианисты П. Пабст и П. Шостаковский, виолончелист В. Фитценгаген, певцы Л. Люценко, А. Святловская, П. Хохлов и многие другие. Даже Николай Рубинштейн принимал участие в концертах арфистки, выступая и как солист, и как дирижер оркестра.

В *третьем разделе* анализируется учебная программа класса арфы Московской консерватории, составленная Идой Ивановной (предположительно в начале 1890-х годов). Появление программы указывает, что несмотря на более длительный опыт обучения игре на арфе в Санкт-Петербурге, Москва первой выступила в создании методической литературы для инструмента. Программа Эйхенвальд исторически стала в арфовой педагогике первой учебно-методической разработкой на русском языке.

Весь рукописный текст программы изложен на одной стороне листа полностью на русском языке (за исключением названий произведений или имен композиторов). Однако запись документа произведена двумя разными почерками. Основной текст программы зафиксирован хорошо разборчивым почерком, мелким и нежирным. Подпись автора в конце программы произведена более крупными буквами, с большим жирным надавливанием. Это позволяет выдвинуть гипотезу, что текст программы, скорее всего, был записан кем-то под диктовку Эйхенвальд. Внизу страницы арфистка лишь подписала этот манускрипт.

---

<sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 23.

Программа рассчитана на семилетний курс обучения. Каждый класс, за исключением первого подготовительного, имеет совершенно четкое разделение на два блока. Условно их можно назвать техническим и художественным. Первый блок составляют упражнения, направленные на освоение технических трудностей (гаммы, арпеджио, аккорды), с постепенным усложнением. С четвертого класса к ним еще добавляются «оркестровые упражнения», под которыми педагог, вероятно, подразумевал изучение арфовых партий в оркестровой музыке. Второй же блок программы состоит из этюдов (А. Бовио, Р. Бокса, Ш. Обертюр) и освоения сольного концертного репертуара (А. Ассельманс, Э. Периш-Алварс, К. Сен-Санс).

Подобная двухсоставная структура была характерной и для учебных программ других инструментальных классов. Однако арфовую программу отличает отсутствие репертуара по ансамблевой игре, или «совместной игре», как ее называли в те времена. Эта форма работы, присутствующая почти во всех инструментальных классах, опущена, вероятно, в силу отсутствия камерных сочинений, где арфа выступает как участник ансамбля. Вместе с тем, студенты класса арфы были практически единственными в консерватории, кто в рамках специального инструмента планомерно и последовательно занимался освоением оркестровых трудностей.

Таким образом, конечным результатом обучения в консерватории становилось воспитание арфиста как солиста, так и оркестранта. Современного понятия «квалификации» в те времена не существовало. В консерваторском дипломе указывалось лишь звание *«свободного художника, со всеми присвоенными сему званию правами и преимуществами»*.

*Четвертый раздел* посвящен изучению другой методической работы — «Школа игры на арфе» А. Цабеля (1900) и сравнительному анализу двух трудов первых педагогов-арфистов.

Труд Цабеля предстает полноценным учебно-методическим пособием, созданным по характерной для подобных изданий XIX столетия форме и содержанию. В отличие от И. Эйхенвальд, чья работа написана на русском языке,



Цабель избрал одновременно три иностранных языка: немецкий, французский, английский. Своей работе автор дал и три названия, имеющие в написании определенные различия. Немецкое название переводится как «Школа игры», в данном случае на арфе, французское и английское возможно перевести как «Метод для арфы» или «Метóда для арфы». Но, поскольку автор был выходцем из Германии и первым указан немецкий язык, то за основу принят именно этот вариант.

«Школа» не имеет оглавления, но разделена автором на главы (семь), группы упражнений (четыре) и более мелкие разделы<sup>7</sup>. Как крупный план выступают два раздела: *теоретический блок* (изложение общих сведений об инструменте, о применении педалей, посадке за инструментом и др.) и *практический блок* (упражнения и этюды самого Цабеля и иных авторов).

Из семи теоретических глав ключевыми являются четвертая и пятая, посвященные рассмотрению основополагающих вопросов — посадки за инструментом и постановки рук. В них автор подробно излагает общеевропейскую методическую систему обучения игре на инструменте.

Положение пальцев, кисти и позиция рук на арфе во многом зависят от способа приведения струны в действие. На арфе таких способов два: струна может двигаться перпендикулярно своей оси, то есть вправо и влево от плоскости струн, или же параллельно ей, то есть вперед-назад, и не выходить за эту плоскость. Соответственно каждый из них требует специального положения рук и приемов звукоизвлечения. Так, например, в XX веке для русской арфовой школы характерным станет именно второй способ, что повлечет совершенно иную позицию рук и пальцев. Цабель же, как и более старшие его коллеги, для формирования игрового аппарата придерживался первого способа.

Большой палец почти всегда в прямом и вертикальном положении. Следствием этого становилась открытая ладонь, полностью развернутая к струнам. Остальные пальцы располагались перпендикулярно к плоскости струн. Движение второго, третьего и четвертого пальцев при обрыве струны Цабель,

---

<sup>7</sup> Кроме того, в качестве дополнения опубликованы три концертных этюда.

опираясь на законы механики, сравнивал с работой рычага двойного действия. По его мнению, каждый из трех пальцев выполняет функцию подобного рычага, приходящего в движение за счет сгибания средней фаланги пальца, а сопротивление оказывает сам палец.

Щипок струны производится примерно серединой подушечки пальца. Если при такой позиции руки учитывать схему рычага двойного действия, то получается, что палец оттягивает струну по направлению к ладони и колебания струны производятся поперек ее плоскости. Именно такой способ игры, по мнению Цабеля, рождает на инструменте прекрасный и поющий звук.

Важным достоинством «Школы» Цабеля является ее ориентированность на две разновидности педальной арфы: с одним действием педалей и с двойным. Благодаря этому «Школа» становится своего рода унифицированным изданием, пригодным для любой модели инструмента (более ранние публикации других авторов были четко предназначены определенной конструкции).

В какой-то степени методические работы И. Эйхенвальд и А. Цабеля дополняют друг друга. Так, программа класса арфы позволяет спланировать учебный процесс по годам, а «Школа» наполнить его конкретным содержанием.

Полученные выводы при сравнительном анализе двух методических трудов свидетельствуют, что во второй половине XIX столетия система обучения арфистов Петербургской и Московской консерваторий базировалась практически на единых основах. Итогом деятельности двух арфистов стала адаптация на русской почве уже сложившейся и устоявшейся европейской культуры. Таким образом, начальный период в истории профессиональной арфовой педагогики в России явился не только продолжением традиций Берлинской арфовой школы, но в не меньшей степени и общеевропейской арфовой исполнительской традиции. Эти установки развивались в арфовых классах Петербургской и Московской консерваторий, что делает их совместное рассмотрение исторически обоснованным.

**Глава III «Значение Александра Слепушкина в становлении русской арфовой школы»** посвящена жизнеописанию и творческой деятельности

великого русского арфиста Александра Ивановича Слепушкина (1870–1918), реформатора арфового искусства, основоположника нового исполнительского метода и создателя собственной исполнительской школы. Глава состоит из трех разделов: 1) Жизнь и судьба Александра Слепушкина; 2) Метод Поссе-Слепушкина: история возникновения и проблема авторства; 3) Н. Парфенов «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина».

В *первом разделе* изложены биографические сведения о жизни А. Слепушкина. Данный биографический очерк составлен на основе различных источников, в которых так или иначе отражена судьба арфиста. Впервые в истории отечественного музыкознания жизненный путь музыканта получил максимально полное изложение и выстроен с привлечением исторических документов Российского государственного военно-исторического архива (РГВИА), Российского архива литературы и искусства (РГАЛИ) и архива Высшей школы музыки в Берлине.

Карьера А. Слепушкина как профессионального музыканта начала складываться уже в достаточно зрелом возрасте. По своему первому образованию он был военным офицером<sup>8</sup> и дослужился до звания штабс-ротмистра. Профессиональные занятия музыкой начались только в возрасте тридцати двух лет в стенах Высшей школы музыки в Берлине<sup>9</sup>. По окончании обучения он возвращается в Россию и сразу же занимает пост солиста в оркестре Большого театра и начинает преподавать в Московской консерватории.

Приход Слепушкина привнес новое дыхание в жизнь класса. «С его вступлением в должность профессора консерватории многое изменилось в арфовом классе. Стройную систему обрели методические принципы. Большое значение придавалось освоению новых исполнительских приемов»<sup>10</sup>. Главным достижением всей его педагогической работы по праву считается зарождение русской национальной арфовой школы.

---

<sup>8</sup> Будущий арфист прошел обучение в Александровском кадетском корпусе (1887), затем в Николаевском кавалерийском училище (1889) и Николаевской академии Генерального штаба (1894).

<sup>9</sup> Слепушкин обучался в классе Вильгельма Поссе (1852–1925) одного из ярких представителей Берлинской арфовой школы. Вильгельм Поссе, как А. Цабель и И. Эйхенвальд, был учеником К. Л. Гримма.

<sup>10</sup> *Дулова. В.* Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 105.

*Второй раздел* посвящен проблемам возникновения и развития метода Поссе-Слепушкина.

Игра Александра Ивановича заметно выделяла его среди отечественных арфистов, прежде всего, игровым аппаратом (положение рук, пальцев, движение кисти и т.д.) и совершенно иным звучанием инструмента. Он первый в нашей стране начал играть в новой исполнительской манере.

По этой причине авторство такой инновационной манеры игры часто приписывают самому арфисту. Однако сопоставление архивных исторических документов и хронология событий, такой безоговорочный факт ставят под сомнение. В связи с этим встает дискуссионный вопрос определения авторства новаторских принципов Слепушкина.

Итогом проведенной исследовательской работы стало заключение — создателем метода является Вильгельм Поссе педагог Слепушкина. Но сложилось так, что в Германии достижения Поссе последующего развития не получили. Они обрели новую жизнь уже в другой стране и благодаря деятельности Слепушкина. Таким образом, этот исполнительский метод развивался усилиями двух арфистов. **Отдавая дань уважения им обоим, будет справедливым именовать его, как метод Поссе-Слепушкина.**

Двойное название метода не является новшеством в отечественном музыкознании. В частности, на страницах более поздней литературы, в которой так или иначе рассматривается история этого вопроса, можно встретить определение «метод Поссе-Слепушкина»<sup>11</sup>. Но при изучении вопросов зарождения и развития этого исполнительского метода ни в одной из существующих работ ему не уделялось должного внимания.

В *третьем разделе* анализируется книга Н. Парфенова «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина». Данная работа исторически стала изначальной публикацией, где метод Поссе-Слепушкина впервые был зафиксирован<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Например, такое название фигурирует в диссертационном исследовании Н. Покровской, упоминавшемся выше.

<sup>12</sup> Сами авторы метода не изложили в письменном виде свои методические установки.

В книге подробно изложены фундаментальные основы метода. Ключевым здесь является принципиально новый подход к приведению струны в действие. «При игре на арфе колебания струн могут дать наиболее сильный и полный звук лишь при условии направления колебаний в плоскости струн, или поперек древесных волокон дэки... произведя колебания струны поперек волокон, получим максимальную силу звука»<sup>13</sup>. Иное направление колебания струны, став основополагающим, порождает иное звучание инструмента, что и обособляет данный метод от общеевропейского существовавшего ранее.

Для достижения необходимого движения струны по методу Поссе-Слепушкина, была пересмотрена работа кисти и пальцев. Так, большой палец опущен и по отношению к струне образует угол примерно в 40°. Последующие три пальца<sup>14</sup> располагаются друг за другом (третий ниже второго, четвертый ниже третьего), это, в свою очередь, позволяет немного развернуть кисть в сторону от исполнителя. В результате чего возникает позиция «довернутой» руки, ставшая одним из характерных отличительных свойств.

Приведение струны в действие возможно только за счет особого движения пальцев. Второй, третий и четвертый пальцы обрывают струну «сгибанием пальца в нижнем его суставе, т.е. — у самого основания»<sup>15</sup>. Большой же палец буквально толкает струну вперед, делая эллипсообразное движение. Такая манипуляция позволяет струне оставаться в своей же плоскости. Схема движения пальца от «самого основания» становится краеугольной для метода Поссе-Слепушкина.

Вслед за тем, как струна была приведена в действие, «Всякий палец, если ему снова не надо становиться тотчас же на струну, должен приблизиться к ладони, по возможности, не закругляясь»<sup>16</sup>. Возникает так называемое «отыгрывание пальцев в ладонь» или «артикуляция пальцев в ладонь».

---

<sup>13</sup> Парфенов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с. С. 11.

<sup>14</sup> Мизинец не принимает участия в игре на арфе.

<sup>15</sup> Парфенов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. 50 с. С. 16.

<sup>16</sup> Там же. С. 16.

Заключительную роль в звукообразовании на арфе по методу Поссе-Слепушкина выполняет кисть, совершая круговое движение после обрыва струны. Такой прием получил название «кистевое движение» и призван продлить действие пальцев, еще больше придавая им правильность направления, а вместе с тем, и более красочное звучание инструмента.

Однако, метод Поссе-Слепушкина в нашей стране не был воспринят столь однозначно. Несмотря на все новаторства и заметные преимущества, он получил лишь избирательный статус — принадлежность Московской арфовой школы. Но исторически сложилось так, что именно она обладала заметными отличиями от общеевропейской, и зарубежными арфистами стала восприниматься как современная и новаторская. Таким образом, будучи локальной для своих соотечественников, на мировой арене Московская школа возведена в ранг национальной и получила статус Русской арфовой школы.

**Глава IV «Класс арфы в XX–XXI веках. Полифония педагогических устремлений»** посвящена деятельности педагогов арфового класса прошлого столетия, и тем, кто входит в педагогический состав класса сегодня. Кроме того, важной для изучения оказалась проблема параллельного сосуществования разных исполнительских традиций. Глава состоит из четырех разделов: 1) Мария Корчинская — первая золотая медаль класса арфы; 2) Николай Гаврилович Парфенов — последний ученик А. Слепушкина; 3) Династия Эрдели; 4) Вера Дулова. Новые материалы к биографии.

В *первом разделе* рассматривается творческая и педагогическая деятельность яркого последователя школы Слепушкина Марии Корчинской (1895–1979), первой золотой медалистки арфового класса. Она же стала первым педагогом, получившим диплом консерватории. Благодаря ее деятельности метод Поссе-Слепушкина обрел достойное продолжение<sup>17</sup>.

Концертная деятельность Корчинской стала мощным импульсом к расширению арфового репертуара начала XX столетия. Благодаря ее личным

---

<sup>17</sup> После кончины А. Слепушкина его школа дважды находилась под угрозой исчезновения, а класс под угрозой расформирования. Однако в обоих случаях смог продолжить свое существование благодаря верности и настойчивости учеников.

знакомствам и сотрудничеству с Арнольдом Баксом (1883–1953) и Бенджамином Бриттеном (1913–1976) на свет появился целый ряд сочинений, написанных специально для нее. Концертные афиши арфистки 1920-х годов охватывают панораму различных стилей и жанров<sup>18</sup>.

На основе ряда архивных документов биография М. Корчинской пополнилась многими ранее неизвестными и ценными материалами.

*Второй раздел* полностью посвящен Николаю Парфенову (1893–1938) последнему выпускнику класса А. И. Слепушкина. Он продолжил преемственную линию метода Поссе-Слепушкина в консерватории после отъезда М. Корчинской, много внимания уделяя выработке максимально одинаковой силы каждого пальца при обрыве струны, что обеспечивало ровность звучания инструмента.

Форма занятий в классе, явно заимствованная у Слепушкина, была близка урокам в фортепианных классах, когда в аудитории собирались все студенты, а затем выходили по одному и начиналась персональная работа. Чтобы проиллюстрировать сказанное Парфенов сам часто садился за инструмент. Что же касается репертуара, то в этих вопросах он твердо следовал заветам своего педагога, и нередко задавал ученикам изучение клавирных, фортепианных и даже органных произведений. «Студентам часто давалась fuga Баха фа минор и до мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира». Он учил, что исполнение органных произведений на арфе не искажает художественного образа музыки»<sup>19</sup>. К сожалению, в наши дни в репертуар арфистов не так часто входят клавирные полифонические произведения.

Круг интересов Н. Парфенова был необычайно широк. Отдельно скажем о его композиторской деятельности. Парфенов многое сделал для расширения арфового репертуара. Его перу принадлежат как оригинальные сочинения для

<sup>18</sup> Репертуар Корчинской состоял как из музыки клавиристов XVII–XVIII веков и классико-романтического периода, так и из современных произведений. Арфистка даже включала в свои программы Фантазию-экспромт *cis-moll*, op. 66 Ф. Шопена, что является крайне сложным произведением для исполнения на арфе. Точно неизвестно, кто из арфистов исторически стал первым исполнять это сочинение, поскольку сведения об этом разнятся. В одних источниках первое исполнение приписывают А. Слепушкину, в других М. Корчинской. К сожалению, афиши концертов Слепушкина обнаружить не удалось. На афишах же Корчинской это произведение впервые появилось на концерте 2 декабря 1924 года, ее первом концерте в Лондоне.

<sup>19</sup> Там же. С. 13.

арфы, так и переложения. К сожалению, многое из его наследия утрачено. Усиленно он работал и над усовершенствованием арфы, работая над внедрением восьмой педали для приглушения струн во время игры.

Столь многосторонняя и творчески активная деятельность Николая Гавриловича резко оборвалась в июне 1938 года. Арфист был арестован по ложному обвинению в контрреволюционной деятельности и организации террористического акта против руководства советского правительства. 3 октября 1938 года к арфисту была применена высшая мера наказания — расстрел. Автору настоящей работы удалось ознакомиться с делом Парфенова в Архиве ФСБ России. Его личное дело<sup>20</sup> насчитывает около восьмидесяти листов и некоторые из них до сих пор имеют гриф секретности. Частично материалы воспроизведены на страницах диссертации.

В *третьем разделе* последовательно изучается деятельность известной музыкальной династии Эрдели. Первой предстает выдающаяся русская арфистка Ксения Александровна Эрдели (1878–1971). Династическую линию продолжили Ольга Георгиевна Эрдели (1927–2015) и ее дочь Татьяна Глебовна Эрдели-Щепалина (род. 1955). Самым же младшим представителем этой династии сегодня является Ксения Эрдели младшая (род. 1981), дочь Татьяны Глебовны.

Главное место в этом разделе отведено деятельности Ксении Александровны. В педагогический состав Московской консерватории она входила дважды (1905–1907 гг., 1918–1971 гг.). По своим педагогическим и методическим установкам арфистка примыкала к общеевропейской школе<sup>21</sup>. На протяжении нескольких десятилетий она представляла своеобразную «оппозицию» последователям школы А. Слепушкина.

Тем не менее, метод Поссе-Слепушкина, как яркий и значимый феномен, не мог не оказать воздействия на исполнительский стиль и педагогическую работу К. Эрдели. В дистанции времени видно, что в лице Ксении Александровны сближение двух разных исполнительских школ произошло максимально близко.

---

<sup>20</sup> Центральный архив ФСБ России. Следственное дело № 17937. 79 л.

<sup>21</sup> Ксения Александровна обучалась в Смольном институте, где в классе Е. Вальтер-Кюне освоила игру на арфе. Сама же Вальтер-Кюне была ученицей А. Цабеля.



В более старшем возрасте она практически полностью стала придерживаться метода Поссе-Слепушкина, зачастую этого не признавая. В своих мемуарах она пишет: «Ознакомившись с методом школы Слепушкина, я стала частично применять его в своих методических установках»<sup>22</sup>.

В середине 1950-х годов Ксения Александровна обратилась к тому виду деятельности, которым когда-то занималась И. Эйхенвальд. Арфистка создала первую в XX веке авторскую консерваторскую программу класса арфы «Программа специального класса арфы профессора К. А. Эрдели»<sup>23</sup>.

Традиции династии Эрдели продолжила блестящая арфистка, солистка и педагог **Ольга Георгиевна Эрдели**<sup>24</sup> (1927–2015)<sup>25</sup>. Она вела активную концертную деятельность, выступала с сольными концертными программами. На фирме «Мелодия» ею записано несколько альбомов, как с сольной программой, так и в сопровождении оркестра. Арфистка сотрудничала с выдающимися русскими дирижерами, среди которых Р. Баршай, Г. Гаук, Н. Голованов, Е. Мравинский, Г. Рождественский, С. Самосуд и др. В период с 1963 по 2009 годы преподавала в Московской консерватории.

*Четвертый раздел* полностью посвящен творчеству прославленной русской арфистки Веры Дуловой (1909–2000), чья биография и творческий путь многократно становились предметом исследований и публикаций на русском и иностранных языках. Кроме того, арфистка стала автором работы по истории арфового искусства, где, в том числе, изложила и свою биографию. Тем не менее, при наличии, казалось бы, совершенно очевидной и ясной картины, биография Веры Георгиевны содержит некоторые «белые пятна». В имеющейся литературе

<sup>22</sup> Там же. С. 108.

<sup>23</sup> Российский национальный музей музыки. Ф. 347. № 4895. № 8312. Л. 1–13.

<sup>24</sup> Она приходилась не только родственницей Ксении Александровны (двоюродной племянницей), но и ее ученицей. В классе Ксении Эрдели она обучалась с десяти лет. Сначала в Центральной музыкальной школе (1945), затем в консерватории (1950), позднее и в аспирантуре (1955). Таким образом, в течение десяти лет Ольга прошла школу своей тетки с самых начальных азов.

<sup>25</sup> В судьбе Ольги Георгиевны, как и многих педагогов класса арфы советского периода, отразились некоторые негативные общественно-политические события. В 1941 году отец арфистки Георгий Яковлевич Эрдели был арестован и на протяжении пяти лет находился в ссылке. Освобождение его состоялось благодаря участию дочери на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в декабре 1945 года. На этом конкурсе юная Ольга была удостоена почетного диплома. Затем, в начале 1946 года, состоялась личная встреча с И. В. Сталиным, на которой со стороны арфистки прозвучала просьба об освобождении отца и воссоединении семьи. В 1949 году Ольга Эрдели завоевала первую премию на Международном фестивале молодежи и студентов, проходившем в Будапеште.

практически не затронутым оставались вопросы ее обучения в консерватории, в особенности в контексте проблематики исполнительских методов.

Известно, что Дулова (в будущем ведущий представитель метода Поссе-Слепушкина во второй половине XX века) свои занятия на арфе начала в классе Ксении Эрдели<sup>26</sup>. Но с 1922 года перешла в класс Марии Корчинской, тем самым полностью порвав с освоением западной школы. По сей день истинная причина смены педагога остается неясна.

Также в жизни Веры Георгиевны период с 1925 по 1927 годы остается малоизвестным. В консерватории после отъезда М. Корчинской ее занятия с кем-либо из педагогов продолжения не получили. Однако все ученики класса Марии Александровны перешли к Н. Парфенову.

Занятия с преподавателем продолжились в 1927 году. Тогда в жизни юной арфистки произошло знаменательное событие — по личной инициативе В. Луначарского<sup>27</sup> она была направлена в Германию для совершенствования у Макса Зааля (1882–1948) известного немецкого арфиста.

Ситуация вокруг обучения Дуловой в Германии остается еще одним «белым пятном» в биографии арфистки. Макс Зааль, блестящий арфист и педагог, не обучался в классе В. Поссе и его метод не осваивал. Сам же Поссе выступал против Зааля, именно по причине расхождения в методических воззрениях. Неизвестными остаются его принципы обучения. Неразрешенным остался и вопрос: в рамках какой исполнительской манеры обучалась Вера Георгиевна в его классе?

Со вступлением Дуловой в педагогический состав консерватории (1943) заметно вырос профессиональный уровень подготовки арфистов, намного выше и серьезнее стали академические требования. Очень заметно расширился репертуар

<sup>26</sup> Мать будущей арфистки отдала ее на обучение в класс К. Эрдели в возрасте десяти лет. Вообще же Вера Дулова была потомственным музыкантом. Ее отец Георгий Николаевич Дулов (1875–1940) скрипач и профессор консерватории. Был однокурсником А. Гольденвейзера. Мать Мария Андреевна (урожденная Буковская) была певицей и солисткой императорских театров. Бабушка арфистки Александра Юрьевна Зограф-Дулова (1850–1919) была пианисткой и окончила консерваторию в числе первого выпуска класса Н. Рубинштейна. Именно ей П. Чайковский посвятил свою «Салонную польку» из фортепианного цикла оп. 9. Таким образом, семья Дуловых оказалась тесно связанной не только с музыкой, но и с Московской консерваторией. К большому сожалению, Вера Георгиевна стала последним представителем этой музыкальной династии.

<sup>27</sup> Более подробно об этом изложено в *Дулова В. Искусство игры на арфе*. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с. С. 232–233.

для арфы, во многом благодаря деятельности самой Дуловой. В число педагогов класса в разное время входили ее ученики. Деятельность Веры Георгиевны получила большой резонанс и международное признание. Неоднократно она становилась членом жюри различных конкурсов, участником форумов, конгрессов и мастер-классов. Студенты класса Дуловой стали первыми в России лауреатами международных конкурсов.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и формулируется определение класса арфы Московской консерватории как особого самобытного феномена русской музыкальной культуры и русского музыкального образования.

**Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных  
Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования  
и науки Российской Федерации:**

1. *Федорова М. А.* Ида Эйхенвальд: у истоков класса арфы Московской консерватории [Текст] / М. А. Федорова // Музыкальная академия. — 2016. — № 4. — С. 61–66. [0,6 п. л.].
2. *Федорова М. А.* Учебно-методические труды первых педагогов арфистов Петербургской и Московской консерваторий [Текст] / М. А. Федорова // Музыковедение. — 2017. — № 6. — С. 38–47. [0,8 п. л.].
3. *Федорова М. А.* Александр Слепушкин и арфовая школа Московской консерватории [Текст] / М. А. Федорова // Музыкальная академия. — 2017. — № 4. — С. 75–79. [0,6 п. л.].