

© Покровская, Н.Н., 2020  
УДК 78  
DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10071

## ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУК АРФИСТА В СВЕТЕ МЕТОДА ПОССЕ–СЛЕПУШКИНА (принцип «довернутости»)

Н.Н. Покровская<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Две крупнейшие арфовые школы – французская и русская – имеют разные корни и тенденции развития. Французскую школу отличают стремление к виртуозности и эффективности игры за счет выразительности звучания. Присущие русским инструменталистам задушевность, напевность, богатство звуковой палитры при высочайшем техническом мастерстве были свойственны и арфистам России. На рубеже XIX–XX вв. основателем современной русской арфовой школы стал А.И. Слепушкин. В его игре слушателей поражали помимо технического совершенства умение «петь» на инструменте, т.е. играть *legato*, что считается принципиально невозможным на арфе. В постановке рук Слепушкин использовал новый метод игры, разработанный им совместно с профессором Берлинской высшей школы музыки Вильгельмом Поссе. После гастролей в Европе Слепушкин отказался занять место профессора Королевской академии музыки в Лондоне и вернулся в Россию. Здесь он стал профессором Московской консерватории и создателем московской школы игры на арфе. После смерти Слепушкина его ученик Н.Г. Парфёнов в 1927 г. опубликовал брошюру «Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина», написал на ее основе и сдал в издательство в 1938 г. рукопись Школы игры на арфе. Из-за гибели в том же году ее автора Школа была опубликована лишь в 1960 г. в редакции М. Мчедлова, который внес в ее текст ряд серьезных изменений. После этой публикации среди арфистов возникли разные толкования некоторых принципиальных положений нового метода, которые привели к забвению такого признака русской школы, как напевность. Из-за недооценки важности физиологических особенностей в строении рук арфиста педагогами и методистами было утрачено понимание принципа «довернутости» руки в момент игры и его необходимости для исполнения штриха *legato*. Автор данной статьи пытается, при опоре на прижизненную публикацию брошюры Н. Парфёнова, прояснить сущность принципа «довернутости», как одного из основополагающих положений метода Поссе–Слепушкина и всей современной русской школы игры на арфе.  
**Ключевые слова:** арфа, московская арфовая школа, метод Поссе–Слепушкина, Н.Г. Парфёнов, строение рук арфиста, «довернутость».

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Покровская, Н.Н. Физиологические особенности рук арфиста в свете метода Поссе–Слепушкина (принцип «довернутости»). *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 4. С. 124–134. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10071.

## PHYSIOLOGICAL FEATURES OF THE HARPIS'T'S HANDS IN THE LIGHT OF THE POSSE–SLEPUSHKIN METHOD (the principle of “unscrew”)

N.N. Pokrovskaya<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The two largest harp schools – French and Russian – have different roots and development trends. The French school is distinguished by the desire for virtuosity and spectacular playing due to the expressiveness of the sound. The soulfulness, melodiousness, and richness of the sound palette that are inherent in Russian instrumentalists, along with the highest technical skill, were also characteristic of Russian harpists. At the turn of the 19th and 20th centuries the founder of the modern Russian harp school was A.I. Slepushkin. In addition to technical perfection, his listeners were impressed by the ability to "sing" on an instrument, i.e. play legato, which is considered fundamentally impossible on the harp. Slepushkin used a new method of playing that he developed together with Wilhelm Posse, a professor at the Berlin Higher school of music. After touring in Europe, Slepushkin refused to take a position as a professor at the Royal Academy of music in London and returned to Russia. Here he became a professor at the Moscow Conservatory and the founder of the Moscow school of harp playing. After Slepushkin's death, his student N.G. Parfenov published a pamphlet in 1927 entitled "Harp playing techniques. Method of Prof. A.I. Slepushkin", wrote on its basis and handed over to the publishing house in 1938 the manuscript of the school of harp playing. Due to the death of its author in the same year, the school was published only in 1960 in the editorial office of M. Mchedelov, who made a number of serious changes to its text. After this publication, different interpretations of some of the fundamental provisions of the new method arose among harpists, which led to the oblivion of such a feature of the Russian school as melodiousness. Due to the underestimation of the importance of physiological features in the structure of the harpist's hands, teachers and methodologists lost their understanding of the principle of "trust" of the hand at the time of playing and its necessity for performing the legato stroke. The author of this article tries to clarify the essence of the principle of "uncrew", as one of the fundamental provisions of the Posse–Slepushkin method and the entire modern Russian school of harp playing, based on the lifetime publication of N. Parfenov's pamphlet.

**Keywords:** harp, Moscow harp school, Posse–Slepushkin method, N.G. Parfenov, structure of the harpist's hands, "uncrew".

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation.** Pokrovskaya, N.N. (2020), "Physiological features of the harpist's hands in the light of the Posse–Slepushkin method (the principle of «unscrew»)", Journal of Musical Science, vol. 8, no. 4, pp. 124–134. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10071. (in Russ.)

Физиологические особенности, присущие всем живым организмам, обусловлены тем или иным образом их жизни. В человеческом обществе эти особенности нередко влияют на выбор профессии. Особые требования к определенным качествам слуха, мышечной памяти, чувству ритма предъявляются каждому будущему музыканту. Но даже при отличных общих данных (слух, ритм, память, музыкальность) дальнейшая специализация зависит от строения его рук: ширины ладони, длины пальцев, величины «подушек» и растянутости.

Руки арфиста должны соответствовать следующим требованиям: широкая ладонь, прямой и длинный

безымянный палец, крепкие крайние фаланги всех четырех пальцев<sup>1</sup>, большая природная растяжка между пальцами и длинный первый (большой) палец. Но даже если кисти рук начинающего арфиста отвечают этим условиям, то в любом случае его левая рука будет слабее правой, безымянный (4-й палец) и указательный (2-й палец) будут меньше и слабее среднего (3-го пальца), а большой (1-й палец) будет сильнее и подвижнее каждого из других пальцев. А так как при игре на арфе, как на любом другом инструменте, нужны ровность звучания обеих рук и всех пальцев, то приходится считаться с разницей их природных возможностей и стараться нивелировать их недостатки.

Кроме физиологических особенностей рук исполнителя на игровой процесс влияет устройство самой арфы. Три ее регистра – верхний, средний и нижний – звучат по-разному. Звонкое, короткое звучание струн верхнего регистра придает игре стаккатность, вплоть до резкости, а певучее благородное звучание среднего нередко заглушается нескончаемым гулом басовых нот. Добиться баланса в громкости и окраске звука столь разных по тембру и длительности колебаний струн всех трех регистров – отнюдь не просто. Но от этого зависит адекватное донесение до слушателя музыкального текста и его восприятие аудиторией. Поэтому игра в каждом из трех регистров требует своего особого положения на струнах кистей и каждого пальца, а также разной силы нажима на струну. При этом одна и та же струна в разных своих частях (верх, середина или у деки) может звучать по-разному, в зависимости от места и силы прикосновения к ней.

Следует учитывать также и положение инструмента по отношению к корпусу играющего: не перпендикулярное<sup>2</sup>, а слегка наискось, с небольшим разворотом левого плеча вперед. При таком развороте корпуса руки на струнах располагаются под разными углами к плоскости струн, причем левая (более слабая) оказывается в менее удобном положении. Каким же образом можно сочетать физиологические особенности играющего со спецификой инструмента? На этот вопрос в начале XX в. постарался ответить великий русский арфист *Александр Иванович Слепушкин*, разработав новый метод игры на арфе совместно со своим педагогом *Вильгельмом Поссе*.

Очевидно, чтобы получился звук нужной силы, окраски и продолжительности, палец должен находиться в максимально удобном положении и прочно зацепить струну. Если он стоит на струне, едва касаясь ее, то он может сорваться с нее раньше нужного времени, может соскользнуть с нее с легким скрипом, отчего возникает серый звук «с песком». Не опираясь на струну, палец не может ею «командовать» и извлечет звук слабый, который не будет тянуться столько, сколько следует. Если палец не округлен, а слишком вытянут, чтобы достать до струны (на подобие «кочерги»), то звук становится тяжелым, неоправданно акцентированным, так как палец уходит со струны не усилием своих мышц, а сдергивается с нее с помощью кисти. И это огрубляет звучание.

Слабым от природы пальцам (2-му и 4-му) «вредит» соседство более сильных (3-го и 1-го), после которых второй и четвертый звучат короче и бестемброво. Это слышно при игре гамм и мелкой техники. Они же (2-й и 4-й) оказываются в неудобном положении при исполнении арпеджий с переносом рук. Наиболее частые ошибки при этом – провал звучания первого и второго пальцев левой руки при ее переносе вниз и акцент на четвертых пальцах обеих рук в новой позиции при их переносе вверх.

Руки движутся непрерывно, как сама музыка, и пальцы также должны непрерывно менять свое положение относительно друг друга на разных струнах в разных направлениях, играя по очереди или вместе с разной скоростью. При быстрой смене позиций то один, то другой палец оказываются в неу-

добном положении, сила их звука и окраска меняются; возникает игра неровная и в звуковом, и в ритмическом отношении. Даже если рука перенесет кисть легко и точно к месту будущей игры, не все четыре пальца, в силу своих физиологических особенностей, займут максимально удобное положение для получения качественного звучания.

Как правило, даже оказавшись на новом рабочем месте, то четвертый, то большой и второй пальцы лишь прикасаются к струне, не зацепляя ее с необходимой силой. Чтобы опереться на струну и закрепитесь на ней, палец должен быть *довернут* до удобного, устойчивого положения. Своими силами мышцы пальца этого сделать не могут, так как они приспособлены лишь для единственного – хватательного – движения из ладони в ладонь, но не для поворотов пальца в сторону.

Занять удобное для игры положение, гарантирующее полноценный звук и скорость, могут помочь пальцу только длинные кости пясти и мелкие косточки запястья, входящие вместе с фалангами пальцев в «звеньевой механизм кисти»<sup>3</sup>. Они поворачивают уже стоящий на струне, но не опирающийся на нее палец так, чтобы он встал прочно (с нужным наклоном и нужным количеством мякоти) и нажал на нее с нужной силой. Эти мелкие движения костей, связок, сухожилий и мышц пясти и запястья мало заметны, так как происходят в тесном пространстве ладони и запястья и почти сливаются с крупными движениями локтя. Однако уравнять возможности разных по физиологическим особенностям пальцев способна только работа «звеньевой

го механизма кисти», доворачивая каждый палец до его максимально удобного положения, чтобы все они извлекали равноценные звуки.

Впервые о принципе «*довернутой*» упоминается в работе Н.Г. Парфенова «Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина»: «При «*довернутом*»... положении руки, количество мякоти, прикасающейся к струне, будет вполне достаточно для извлечения ясного звука... Таким образом, при правильно «*довернутой*» руке, струна будет касаться мякоти верхнего сустава второго пальца, имея направление приблизительно от середины конца пальца (а) к концу первой внутренней складки (б), не касаясь ее однако, так как это было бы слишком «*привернутым*» положением руки» (1927, с. 14). И далее «Итак, правильное применение рук при игре состоит в следующем: 1) обрывать струну нужно около ее середины, 2) касаться струны следует возможно бóльшим количеством мякоти («*довертывание* руки»)» (Парфенов Н., 1927, с. 16).

Парфенов четко различает еще два положения рук и пальцев на струнах: *привернутое* и *отвернутое*. Он дает их определения и оценку. «При правильной постановке пальцев надо слегка согнуть второй палец и поставить его на струну таким образом, чтобы к ней прикасалось около одной трети мякоти сустава. Вследствие этого, рука примет такое положение, при котором поперечная линия, проходящая через основание пальцев, составит с плоскостью струн угол приблизительно в 45 градусов. Это называется «*привернуть* руку внутрь», или – «*держат* пальцы ближе к струнам». Действительно, если «*отвернуть*» руку так, чтобы

указанная линия была параллельна плоскости струн, а верхний сустав второго пальца был бы к ней перпендикулярен – на струне окажется наименьшее количество мякоти, нежели при всяком другом положении руки. Это называется “отвернуть руку наружу”. Последнее положение руки – самое нежелательное для воспроизведения звука, так как при этом к струне прикасается недостаточное количество мякоти» (Парфенов Н., 1927, с. 13, рис. 1).

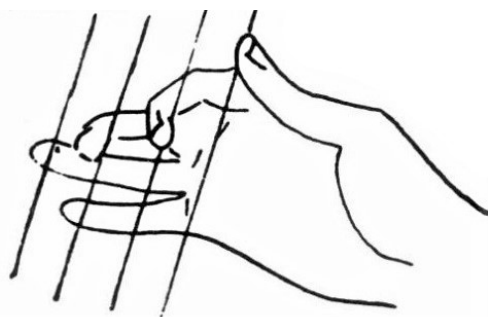


Рис. 1. Парфенов Н.Г. Техника игры на арфе, с. 15, рис. 12 (1927)

Таким образом, Парфенов оптимальным признает именно «довернутое» положение рук и пальцев на струнах. Казалось бы, что этих определений и оценок вполне достаточно, чтобы всегда стараться держать пальцы на струнах в довернутом состоянии, но именно по поводу «довернутости» в методической литературе и в высказываниях крупнейших отечественных арфистов современности встречается наибольшее число разных мнений. Это можно объяснить тем, что оригинальная версия «Школы игры на арфе» Н.Г. Парфенова, в основу которой легла его работа «Техника игры на арфе», нам неизвестна.

Рукопись Школы была сдана автором в редакцию незадолго до его ареста и гибели в 1938 г., что, ве-

роятно, и спасло ее от попадания в архив НКВД. Но после реабилитации Парфенова пролежавшая 25 лет в издательстве рукопись нуждалась, по мнению редакции, в корректировке. «Поэтому Издательство сочло необходимым внести в нее некоторые изменения и дополнения. Редактором М. Мчедловым дополнительно описаны различные приемы игры октав, подчеркнута значение кистевого движения, более подробно разработана аппликатура, упрощена система обучения игре гамм и т.д.» (Парфенов Н., 1960, с. 2). В таком измененном виде в 1960 г. вышло в свет первое издание «Школы игры на арфе» под именем Н.Г. Парфенова в редакции М.П. Мчедлова. Разбор всех новшеств, внесенных редактором в текст «Школы» по сравнению с авторским текстом «Техники игры на арфе», не входит в задачи автора данной статьи. Нас интересует конкретный вопрос о «довернутости».

В принципиально важнейшей главе VI «Техника извлечения звука. Положение руки и пальцев» Парфенов пишет: «Прежде чем приступить к описанию положения руки и пальцев при игре, необходимо сказать несколько слов о приспособленности каждого из пальцев к технике игры» (1927, с. 13). Далее следуют описания возможностей каждого пальца и тех положений, которые они могут занять в процессе игры: «привернутого», «отвернутого» и «довернутого» (Парфенов Н., 1927, с. 13–14). Завершая главу, он опять возвращается к этой итоговой мысли: «Само собой понятно, что, при любых технических достижениях немаловажную роль играют строение и величина руки» (Парфенов Н., 1927, с. 17). Как видим, Парфенов (и следовательно,



Слепушкин) придавали главенствующее значение в технике игры на арфе именно физиологическим особенностям строения рук и пальцев будущего арфиста, так как расположение его пальцев и рук при игре прямо зависят от возможностей каждого из пальцев, диктующих их будущую постановку на струны как привернутую, отвернутую или довернутую.

Но редактор М. Мchedелов опустил это принципиально важное положение, изложенное в «Технике игры» Парфенова, которое безусловно вошло бы в оригинальный текст «Школы», как *основополагающее*. И глава IV «Положение руки и пальцев при игре» в отредактированной «Школе» начинается с правил их постановки на струны *без упоминания об их особенностях*. Исключив описание физиологических особенностей пальцев и рук, редактор «Школы» вынужден был пропустить и описание их «*привернутого*» и «*отвернутого*» положения. Он сразу пишет о «*довернутом положении*», как правильном (Парфенов Н., 1960, с. 7), не объясняя его сути и не упоминая о том, что слишком «*привернутая*» и «*отвернутая*» постановки пальцев приводят (по Парфенову) к ухудшению звучания. Во втором издании «Школы» Парфенова под редакцией М. Мchedелова эти упущения в описании постановочных принципов Парфенова–Слепушкина повторяются (Парфенов Н., 1972, с. 6). Однако впоследствии, исходя из своего педагогического опыта, М. Мchedелов все же был вынужден признать важность физиологических особенностей пальцев и кистей для успешного овладения техникой игры. В его публикации «Гаммы и арпеджио» (1989) читаем: «Прежде чем приступить к игре короткого арпеджио... необхо-

димо пройти предварительные упражнения... Первые три упражнения особенно рекомендуются тем учащимся, у кого узкие ладони и которым особенно трудно ставить пальцы левой руки сразу на четыре струны. Настоящие упражнения способствуют выработке необходимой растяжки между пальцами» (Мchedелов М., 1989, с. 19).

Работа Н.Г. Парфенова «Техника игры на арфе» вышла в 1927 г. небольшим тиражом и к тому же была под запретом. Со временем она стала библиографической редкостью и была недоступной большинству арфистов. Так оба издания «Школы», с искаженным редакцией текстом Парфенова, стали основным источником теоретических знаний для педагогов. В последующих публикациях советских и российских арфистов-методистов вопрос о «*довернутости*» либо игнорировался, либо объяснялся каждый раз автором по-своему.

Так, К.А. Эрдели, хотя и восприняла от Парфенова новый метод игры, в своих мемуарах пишет, что у нее рука, особенно правая, «*довернута*», не объясняя, что такое «*довернутость*» и не упоминая о «*привернутом*» и «*отвернутом*» ее положении (Эрдели К., 1967, с. 203). Следующей по времени появления после отредактированного 2-го издания Школы стала вышедшая в 1973 г. «Методика обучения игре на арфе» М.А. Рубина. Как Эрдели и Мchedелов автор нигде не пишет об особенностях каждой руки и пальцев, не упоминает поэтому про «*привернутое*» и «*отвернутое*» положение пальцев на струнах. Он вводит новый термин «*развернутая рука*», также не объясняя его значения: «При положении, когда все

пальцы стоят на струнах, должно быть ощущение, что второй палец является главным... это предохранит от сильно “развернутой” руки и кисть примет надлежащее положение»<sup>4</sup> (Рубин М., 1973, с. 13).

Говоря о постановке в узком смысле, Рубин не раз упоминает о «довернутости»: «Рука принимает положение, которое условно (? – Н.П.) называется “довернутой рукой” (левая рука обычно менее “довернута”, чем правая)» (1973, с. 12). «Основной проверкой “довернутой руки” может служить косточка основания третьего пальца: ученик, играя, должен ее видеть» (Рубин М., 1973, с. 13). И далее: «При положении “довернутой руки” локти левой и правой рук не должны опускаться» (Рубин М., 1973, с. 14). То есть Рубин, вслед за К. Эрдели и М. Мчедловым, считает, что левая рука менее «довернута», хотя Парфенов пишет обратное: «Говоря о левой руке, нужно особенно подчеркнуть необходимость “довертывания” ее... чем более она довернута, тем больше на струне будет мякоти, а это, в свою очередь, влияет на качество звука» (1927, с. 16). Так после Парфенова, три крупнейших педагога, декларируя свою приверженность новой русской арфовой школе, на деле искажали смысл принципа «довернутости», игнорируя основной постулат инструментализма – физиологические особенности рук и пальцев.

Однако их не обошла своим вниманием В.Г. Дулова, выдающаяся исполнительница, блестяще владевшая инструментом. Потому что только виртуоз может досконально знать возможности каждого пальца и рук и способен оценить их важность для игры. В своей книге «Ис-

кусство игры на арфе» (1975) она пишет: «...многое зависит от строения руки. Слишком длинные, тонкие пальцы, со слабо развитыми подушечками, прогибающимися фалангами, не способствуют силе и красоте звучания, так же, как и короткие, мясистые пальцы не могут с достаточной свободой отгрызать в ладонь» (Дулова В., 1975, с. 141). Дулова не упоминает ни о «привернутом», ни об «отвернутом» положении пальцев, но вводит понятие «открытая» рука, когда все запястье опирается на деку (1975, с. 137). Если судить по иллюстрации и по объяснениям в тексте, то имеется в виду «отвернутое» (по Парфенову) положение кисти (Дулова В., 1975, с. 137, 138, рис. 2).

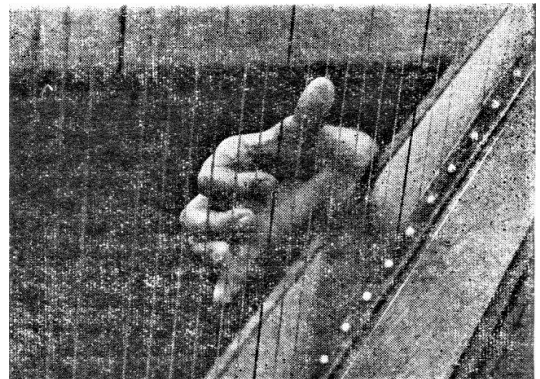


Рис. 2. Дулова В.Г. Искусство игры на арфе, с. 138, рис. 2 (1975)

Про ее довернутое положение она упоминает не раз: «Для правильного положения руки (“довернутого”) нужно, чтобы две трети запястья опирались на деку. Но при чрезмерно “довернутой” руке с вытянутыми пальцами возникает их неправильное позиционное положение на струнах. Пальцы в суставах первых фаланг проваливаются и захват струны производится не одной третью “подушечки” пальцев, а значительно

меньшей ее частью, что обедняет звучание» (Дулова В., 1975, с. 137). Так, исходя из своего исполнительского опыта, В.Г. Дулова приходит к тому же выводу, что и Парфенов: звук зависит от положения пальца на струне, а его позиция может зависеть от строения кисти. Но оперирует другими терминами: словами «открытая» рука она заменяет термин Парфенова «отвернутая» рука.

В работе «История развития отечественной музыки для арфы (XX век)», вышедшей в 1994 г., Н.Х. Шамеева называет А. Слепушкина лидером московской школы, основоположником и теоретиком русской арфовой школы, а его метод считает «основой отечественной исполнительской школы» (1994, с. 13). Она перечисляет основные постановочные принципы этого метода, «которые дают наиболее полное и красивое звучание инструмента и самостоятельность движения каждого пальца – кистевое движение и артикуляция пальцев в ладонь» (Шамеева Н., 1994). И констатирует, что «есть масса деталей постановки и звукоизвлечения, но артикуляция пальцев в ладонь и кистевое движение – это основа основ» (Шамеева Н., 1994, с. 16). Нигде не упоминает ни о физиологических особенностях рук и пальцев, ни о связанной с ними «довернутости», которые в работе Н. Парфенова признаны основополагающими.

Однако в публикации К.К. Сараджевой (2001) ученицы Парфенова, именно «довернутость» занимает первое место среди перечисленных основных признаков метода Поссе–Слепушкина. «Важнейшие моменты постановки, вытекающие из метода Слепушкина, можно определить так:

- “Довернутая” рука.
- Положение локтя на уровне запястья.
- Захват струны 1/3 мякоти верхнего сустава пальца.
- Высокое положение первого пальца (? – Н.П.).
- Отыгрывание 2, 3 и 4 пальцев после “обрыва” струны движением к ладони.
- Отыгрывание 1-го пальца движением “от себя”.
- Кистевое движение.

Что такое “довернутая рука”? Опять обратимся к рекомендации проф. А.И. Слепушкина» (Сараджева К., 2001, с. 17). Далее следует почти точная цитата из работы Парфенова, в которой упомянуто «привернутое» положение руки (Парфенов Н., 1927, с. 13). Ценно, однако, то, что К. Сараджева называет условия, при которых рука может быть «довернута»: «Вместе с предплечьем и локтем запястье составляет ровную линию идущую от кисти до плеча... При этом условии пальцы правой и левой руки могут стоять близко к струнам, как бы параллельно плоскости струн<sup>5</sup>... указанные положения локтя, запястья и кисти определяют и наиболее рациональную постановку всех пальцев на струнах. Именно такая позиция руки определяется словами “рука довернута”. Только правильно “довернутая” рука обеспечивает устойчивую постановку пальцев на струнах» (2001, с. 20–21).

В монографии Н. Покровской «История исполнительства на арфе» в теме, посвященной искусству игры на арфе в России, новый метод А.И. Слепушкина оценивается как основополагающий для московской арфовой школы, но подробно



не описан (1994, с. 269–271, 273). В другой публикации Н. Покровской «Практическая методика обучения игре на арфе» рассматриваются вопросы о взаимозависимости строения рук, кистей и пальцев между собой, а также о влиянии на звук их положения на струнах в момент игры. «Особенно заметна зависимость звука и техники от строения кисти: от ширины ладони, растяжки и длины пальцев» (2012, с. 10). И далее: «Ученику следует объяснить и обязательно показать приемы игры “довернутой” и развернутой кистью. Следует также указать, что “довернутое”, то есть максимально удобное игровое положение, у разных пальцев разное. Разворот кисти удобный для четвертого пальца будет иным, чем для второго или первого» (Покровская Н., 2012, с. 13). Однако о «привернутом» и «отвернутом» положении руки в этой работе не упоминается.

Об особенностях и роли в современном арфовом искусстве именно московской школы говорится в кандидатской диссертации М.А. Федоровой (2018). Автор исследования, опираясь на архивные источники, уточняет данные из биографий Слепушкина и Парфенова и подробно разбирает работу Парфенова «Техника игры на арфе».

О принципе «довернутости» она пишет: «Правильная постановка пальцев на струнах легко проверяется незримой прямой линией, проходящей по средним суставам второго, третьего и четвертого пальцев, и завершающейся в конце большого пальца. Эта же линия позволит выверить требуемый угол наклона большого пальца. Такая постановка пальцев формирует абсолютно но-

вое в истории арфовой педагогики положение кисти. Позиция пальцев немного разворачивает кисть в сторону от исполнителя. В результате чего возникает положение “довернутой” руки, ставшее одним из ключевых и отличительных свойств русской арфовой педагогики. С одной стороны, “довернутая” рука становится следствием постановки пальцев, а, с другой, оказывает прямое воздействие на движения пальцев» (Федорова Н., 2018, с. 123). Далее Федорова называет «довернутое» положение кисти вторым по важности среди основополагающих базовых критериев, «характерных для русской арфовой школы» (2018, с. 125–126). Но нигде не пишет о «привернутом» положении кисти, а об «отвернутом» ее положении упоминает лишь при описании исполнения «трели Слепушкина» (Федорова Н., 2018, с. 128).

Из приведенного выше разбора методических публикаций видно, что большинство педагогов (кроме В.Г. Дуловой) недооценивали важности физиологических особенностей рук, кистей и пальцев играющего, хотя именно они создают характерные в будущем для арфиста индивидуальные признаки звучания и влияют на уровень беглости. Кроме того, всеми авторами «довернутость» понималась только как *исходное положение пальца на струне до игры*. Тогда как у Парфенова «довернутость» понимается, как *позиция пальца на струне в краткий момент игры, то есть в момент движения*. «Итак, правильное применение рук при игре состоит в следующем: 1) обрывать струну нужно около ее середины, 2) касаться струны следует возмож-

но бóльшим количеством мякоти («довертывание руки»)» (1927, с. 16).

Именно из-за своих особенностей пальцы не могут даже встать на струны все сразу в «довернутом» положении. И тем более в игровой момент, когда непрерывно меняются позиции каждого пальца. Какой-то из них в момент игры будет стоять крепко, устойчиво, в максимально удобной позиции, тогда как другие в этот же момент смогут лишь коснуться нужной струны, не издав полноценного звука, либо могут из-за неудобства сорваться с нее (например, в аккордах в широком расположении). Поэтому именно в момент игры каждый палец, даже уже находящийся на струне, следует «доворачивать» запястьем до максимально удобного положе-

ния, тогда как другие пальцы, не играющие в данный момент, могут быть либо в «привернутой», либо в «отвернутой» позиции.

«Довернутость» – это положение пальца, пясти и запястья в каждый исчезающе короткий момент игры. Оно не может быть постоянным, как сам процесс исполнения, зависящий от особенностей звучания музыки в каждое данное мгновение. Степень «довернутости» и беглости пальцев напрямую определяется степенью разработанности мышц, связок и сухожилий пясти и запястья, движущих пальцами. Их связь с ведущими движениями локтей легко прослеживается в «Схеме игры гаммы» А.И. Слепушкина, приведенной в работе Н. Парфенова «Техника игры на арфе» (1927, с. 30–31).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мизинец в игре на арфе участвует только в виде исключения.

<sup>2</sup> См. Н.Г. Парфенов (1972, с. 5). Ср. с Н.Г. Парфенов (1927, с. 12).

<sup>3</sup> «Звеньевой механизм кисти» – термин, принятый в хирургии.

<sup>4</sup> Орфография и пунктуация цитат везде сохранены.

<sup>5</sup> То есть – «привернуты». См. для сравнения: (Парфенов Н., 1927, с. 13).

#### ЛИТЕРАТУРА

Дулова В.Г. Искусство игры на арфе. М.: Сов. композитор, 1975. 229 с.

Мчеделов М.П. Гаммы и арпеджио. М.: Музыка, 1989. 35 с.

Парфенов Н.Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина. М.: Музгиз, 1927. 50 с.

Парфенов Н.Г. Школа игры на арфе / ред. М.П. Мчеделова. М.: Музгиз, 1960. 296 с.

Парфенов Н.Г. Школа игры на арфе / ред. М.П. Мчеделова. 2-е изд. М.: Музыка, 1972. 240 с.

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

Покровская Н.Н. Практическая методика обучения игре на арфе. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2012. 172 с.

#### REFERENCES

Dulova, V.G. (1975), *Iskusstvo igry na arfe* [The art of playing the harp], Sovetskii kompozitor, Moscow, 229 p. (in Russ.)

Erdeli, K.A. (1967), *Arfa v moei zhizni* [The harp in my life], Muzyka, Moscow, 239 p. (in Russ.)

Fedorova, M.A. (2018), *Istoriya klassa arfy Moskovskoi konservatorii (po arkhivnym materialam)* [History of the harp class at the Moscow Conservatory (based on archival materials)], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 241 p. (in Russ.)

Mchedelov, M.P. (1989), *Gammy i arpedzhio* [Scales and arpeggios], Muzyka, Moscow, 35 p. (in Russ.)

Parfenov, N.G. (1927), *Tekhnika igry na arfe. Metod prof. A.I. Slepushkina* [Technique of playing the harp. The method of Professor A.I. Slepushkin], Muzgiz, Moscow, 50 p. (in Russ.)

Рубин М.А. Методика обучения игре на арфе. М.: Музыка, 1973. 64 с.

Сараджева К.К. Об исполнительском мастерстве арфиста (методические записки). М.: Простор, 2001. 69 с.

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

Шамеева Н.Х. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М., 1994. 145 с.

Эрдели К.А. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 239 с.

Parfenov, N.G. (1960), *Shkola igry na arfe* [School of playing the harp], in M.P. Mchedelov (ed.), *Muzgiz*, Moscow, 296 p. (in Russ.)

Parfenov, N.G. (1972), *Shkola igry na arfe* [School of playing the harp], in M.P. Mchedelov (ed.), 2nd ed., *Muzyka*, Moscow, 240 p. (in Russ.)

Pokrovskaya, N.N. (1994), *Istoriya ispolnitel'stva na arfe* [History of harp performance], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, 352 p. (in Russ.)

Pokrovskaya, N.N. (2012), *Prakticheskaya metodika obucheniya igre na arfe* [Practical methods of learning to play the harp], *Izdatel'stvo NGTU*, Novosibirsk, 172 p. (in Russ.)

Rubin, M.A. (1973), *Metodika obucheniya igre na arfe* [Methods of learning to play the harp], *Muzyka*, Moscow, 64 p. (in Russ.)

Saradzheva, K.K. (2001), *Ob ispolnitel'skom masterstve arfista (metodicheskie zapiski)* [On the harpist's performing skills (methodical notes)], *Prostor*, Moscow, 69 p. (in Russ.)

Shameeva, N.Kh. (1994), *Istoriya razvitiya otechestvennoi muzyki dlya arfy (XX vek)* [The history of the development of domestic music for harp (XX century)], *Moscow*, 145 p. (in Russ.)

---

#### Сведения об авторе

Покровская Надежда Николаевна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

#### Author information

Nadezhda N. Pokrovskaya, D. Sc. (Art Criticism), professor at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

Поступила в редакцию 31.05.2020

После доработки 26.10.2020

Принята к публикации 03.11.2020

Received 31.05.2020

Revised 26.10.2020

Accepted for publication 03.11.2020