

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра струнно-смичкових інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

**ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АРФОВОГО МИСТЕЦТВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ХХ СТОЛІТТЯ**

Виконала: студентка 4 курсу

денної форми навчання з профілізації
«арфа»

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Кулик Оксана Сергіївна

Науковий керівник:

Олійник Ольга Григорівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри

струнно-смичкових інструментів

Рецензент:

Лучанко Олег Михайлович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри

струнно-смичкових інструментів

Львів – 2021

Зміст

Вступ	3
Розділ 1 Арфове мистецтво Франції XIX – XX ст.....	5
1.1 Впливи епохи романтизму на арфове мистецтво Франції початку XIX ст.	5
1.2 Основні тенденції розвитку арфового мистецтва наприкінці XIX – поч.. XX ст.	9
1.3 Арфа у творчості французьких композиторів кінця XIX – XX ст.....	13
Розділ 2 Вплив французької арфової школи на становлення національних шкіл Європи та США кінця XIX – XX ст.	18
2.1 Італійська школа гри на арфі.....	18
2.2 Традиції Берлінської школи гри на арфі.....	19
2.3 Сучасне арфове мистецтво Англії	21
2.4 Європейські витоки становлення арфового виконавства в США.....	24
Висновки.....	29
Список використаних джерел.....	31

Вступ

Актуальність. Доба Романтизму в арфовому мистецтві позначився прагненням до віртуозності та пошуками нових засобів виразності, а в музиці для арфи – у переосмисленні жанрів фантазії та прелюдії, у зверненні до нових жанрів інструментального романсу та ноктюрну. Найкращі риси музичного романтизму втілились у творчості Робера Ніколя Шарля Бокса – видатного арфіста XIX століття, віртуоза і педагога, який першим відкрив і пропагував арфу з подвійного дією педалей. Він є автором понад 350 опусів для арфи, ґрунтовної «Школи гри на арфі» системи Ерара, в якій викладена струнка система принципів, які дотепер не втратили своєї актуальності. Особливо цінними є твори Бокса для арфи. Вони написані у так званому «блискучому стилі». Цей стиль започаткував новий етап в арфовому мистецтві і вивів арфу із салонів на велику концертну естраду.

Новий період в арфовому мистецтві ознаменувався тенденціями, які стали складатись в кінці XIX століття, але в повній мірі отримали розвиток лише у XX столітті. Це перетворення арфи з випадкового в постійного члена симфонічного оркестру: подолання салонності і повернення інструмента на концертну сцену; зростання інтересу до арфової класики та її відновлення в концертному і педагогічному репертуарі, а також звернення до арфи композиторів, як до сольного і ансамблевого інструменту.

На початку XX ст. зусиллями арфістів-віртуозів та композиторів Франції з'являються чисельний високохудожній репертуар для інструмента. Це пояснюється тим, що арфа сповна відповідала тенденціям, притаманним музиці XX століття, а саме: пошукам нових тембрів, розширення акустичних можливостей всіх інструментів у композиторів-авангардистів; звернення до музики минулих століть та намагання відродити її композиторами-неокласиками.

Мета роботи полягає у вивченні впливу французького арфового мистецтва другої половини XIX – XX ст. на становлення і розвиток європейських та американської національних шкіл.

Завдання роботи :

- розглянути впливи епохи романтизму на арфове мистецтво Франції початку XIX ст.
- висвітлити основні тенденції розвитку європейського арфового мистецтва наприкінці XIX – початку XX ст.
- розглянути твори для арфи французьких композиторів кінця XIX – XX ст.
- проаналізувати вплив французької арфової школи на становлення національних шкіл Європи та США кінця XIX – XX ст.

Об'єкт дослідження – арфове мистецтво XIX – XX ст.

Предмет дослідження – основні тенденції та особливості розвитку арфового мистецтва Європи та США другої половини XIX – XX століть.

Матеріал дослідження – виконавська і композиторська творчість видатних представників французької, італійської, англійської німецької та американської арфових шкіл XIX – XX ст.

РОЗДІЛ 1**Арфове мистецтво Франції XIX – XX століть.**

1.1. Впливи епохи романтизму на арфове мистецтво Франції початку XIX ст.

Кінець XVIII початок XIX століття – це епоха, коли руйнувались попередні феодальні і складались нові, прогресивні для свого часу буржуазні виробничі стосунки. Вимирає естетика класицизму, і з'являється нові ідеології, які виражали погляди різних пластів суспільства на зміни, що відбулися. В Європі становлення національних культур у всіх країнах проходило під знаменням романтизму – ідейної і художньої течій, що виникли з зламів століть і отримали відображення у всіх областях мистецтва.

Ідеали романтиків в суперечливих умовах суспільного життя того часу мали утопічний характер. В своїх утопіях частина романтиків зверталась у майбутнє, інші, які виражали інтереси верхів феодального суспільства, - ідеалізували середньовіччя. В музичному романтизмі переважав перший напрямок. В творчості композиторів – романтиків отримали виражені патріотичні і демократичні ідеї, протест проти національного і соціального протесту, прагнення до визволення людської особистості.

Інтерес до народного життя, історії, любов до природи, захоплення народними піснями викликали розквіт жанру балади, фантазії, танцю і програмної музики. Пильна увага до духовного світу людини привело до розвитку ліричних жанрів інструментальної мініатюри і романсу.

Пошуки яскравості і психологічної виразності обумовили великі новаторські досягнення романтиків у галузі гармонії і музичних форм. В інструментальному виконавстві це відобразилось в переосмисленні старих і пошуках нових прийомів гри, в переході від розумової до схвильованої манери виконання.

Захоплення на зламів століть арфою, як інструментом, легко пояснюється саме в романтичному аспекті: вона була пов'язана з глибоко народними джерелами музичної творчості у ірландців, англійців, чехів,

баварців і крім того була інструментом середньовічного лицарства в Італії, Іспанії, Франції і Німеччині.

Першими композиторами – арфістами, у творчості яких відчутні віяння романтизму, були М. Марен та Ж.Б. Кардон. Це втілилось у прагненні до віртуозності і блискучості виконання, в пошуках нових виразових засобів, а пізніше – у переосмисленні жарів інструментального романсу і ноктюрну.

Найяскравішим і послідовним представником нового напрямку став **Р.Н.Ш. Бокса (1789–1856)**. Він народився в епоху розквіту і утвердження романтизму, як ведучого напрямку в мистецтві, і з перших кроків в самостійній творчості заявив про себе, як бунтар і прихильник нової музики. Про це він пише в своїй Школі, і про це свідчать його твори.

При житті його називали геніальним і неперевершеним арфістом світу. Як соліст-віртуоз він першим гастролював з концертами по всій Європі, а також в Америці та Австралії. В 1840–1841 роках він більше року прожив в Росії. Ним створено вісім опер, чотири балети, ораторія. Р.Н.Ш. Бокса був відомим як диригент і непоганий організатор.

Для арфи Бокса написав більше 350 опусів, серед яких є найважливіші праці – «Methode de harpe» (ор. 60), методичну роботу про звуковидобування флажолетів і Школу для арфи системи Ерара (ор. 321), в якій виклав систему своїх методичних принципів, яких до тепер притримуються всі арфісти світу. Видатний педагог, він виховав багатьох прекрасних арфістів, таких, як Т. Лабарр, Д. Чатертон, Е. Періш – Альварс, Т. Ептомес та багато інших.

Ним написані п'ять концертів для арфи, дві концертні симфонії, декілька тріо і кuartетів для арфи, фортепіано; 20 сонат з акомпаниментом скрипки, флейти або кларнета; 12 ноктюрнів для арфи і віолончелі (спільно з Дюпором) – твори, які мали найбільший успіх; більше 20 сонат для арфи соло, багато прогресивних уроків, каприсів, варіацій, фантазій і попури [11, с.46 – 47].

Бокса йшов у ногу з часом і писав по-новому. Це підкреслено у назві його опусу «Наслідувальна фантазія в новому стилі на тему серенади», яка являє собою ряд епізодів з розгорнутим вступом.

Про Бокса – педагога можна судити по його численним етюдам і Школі (ор.60). Вона написана для арфи системи Гохбруккера. Вершиною музичної творчості він вважав сучасний йому стиль Дусіка, Крамера і Бетховена і казав, що арфіст повинен грати любий клавірний твір цих авторів з максимальною точністю, тобто слідом за Крумпгольцем став розширювати арфовий репертуар за рахунок фортепіанного. Він приділяв велике значення виконанню багатоголосся на арфі, оволодіння поліфонічною тканиною і першим запропонував як матеріал для навчання фуги Баха і Генделя.

Бокса дає сім основних принципів аплікатури, які донині складають фундамент гри на арфі: найкраща аплікатура та, при якій використовуються найменша кількість зайвих рухів.

Закінчити знайомство з творчістю великого арфіста можна словами І.А. Поломаренко: «Неможливо врахувати все те, що зробив для арфи Бокса. У винахід Ерара він, більш ніж всі інші його колеги, вдихнув життя, яке тріпоче в співзвучних струнах і тепер, не думаючи старіти і вмирати. В цьому його велика заслуга» [17, с. 85].

Після від'їзду Бокса у багаторічне світове турне, в арфовому світі Парижа до 1835 р. панував Ф.Надерман. Він очолював клас арфи Паризької консерваторії. Після його смерті розпочався негативний процес відходу від традицій класичної арфової школи, різко знизився технічний та художній рівень гри та творів композиторів-арфістів. Це пояснюється тим, що була забута класична французька методика, створена для арфи системи Я.Гохбруккера та відсутністю повноцінних нових методик для арфи системи С.Ерара і, головне, перервою у спадковості поколінь, оскільки багато педагогів-арфістів виїхали з Франції. Т.Лабарр, який намагався поновити традиції класичної школи, але на базі інструмента системи Ерара,

пропрацював в Паризькій консерваторії занадто мало, а онук Надермана А.К. Прюм'є, який очолив клас після Лабарра був до цього не готовий.

Повернути минулу славу паризької школи вдалось лише видатному французькому арфісту другої половини ХІХ століття **Альфонсу Хасельману (1845–1912)**. Він рано почав грати на арфі і деякий час його педагогом був Дезаргю. Викладав в Паризькій консерваторії і робив це блискуче. При ньому клас арфи значно виріс, і із нього вийшли такі чудові арфісти, як Р.А Сасолі, М. Турньє, Г. Реньє, Л. Ласкін, П.Жаме і К. Сальцедо – всі ті, хто в майбутньому склав славу світового арфового мистецтва ХХ століття.

Хасельман достатньо багато писав для арфи в жанрі ліричної мініатюри. Кращі його твори – «Колискова», «Гондольєра», «Травнева пісня» «Маленький вальс» та багато інших творів, які входять і сьогодні в педагогічний та концертний репертуар. Його заслугою стало аранжування ряду творів класиків – Варіації До мажор Й. Гайдна, «Горішник» Р. Шумана, «Осіньна пісня» Мендельсона та інші. Дуже цінною є його редакція 48 етюдів Дізі.

Для навчання в паризькій консерваторії Хасельман склав список «найважливіших праць». В ньому не значиться жодна із Шкіл Дезаргю і Бокса (говориться лише про етюди останнього). Хасельман згадує лише Школи Цабеля, Беренса, Візтума, Шюккера і Поссе – німецьких педагогів, хоч будучи деякий час професором консерваторії повинен був знати кращі французькі методик. Більше того: Хасельман пише лише про прийоми гри етуфе лівою рукою вверх і вниз і про висхідне – в правій. Про використання низхідного етуфе правою рукою він не згадував зовсім; це означає, що він цього не знав, хоча ці прийоми описані в працях Дезаргю і Бокса. І все ж його стаття була одною з перших спроб спеціаліста узагальнити те, що відбулося в арфовому мистецтві Франції за сто років.

Таким чином, народившись в Бельгії і навчаючись у Страсбурзі в німецького арфіста Крюгера, А. Хасельман стає провідником німецького

впливу на французьку арфову культуру після класичного періоду, але не реставратором старої класичної, а творцем нової, сучасної паризької школи гри на арфі.

1.2. Основні тенденції розвитку арфового мистецтва Франції наприкінці XIX – початку XX ст.

Новий період в арфовому мистецтві ознаменувався тенденціями, які стали складатись в кінці XIX століття, але в повній мірі отримали розвиток лише в XX столітті. Це перетворення арфи з випадкового в постійного члена симфонічного оркестру: подолання салонності і повернення інструменту на концертну сцену; зростає зацікавлення до арфової класики і відновлення її в концертному і педагогічному репертуарі, звернення до арфи професійних композиторів, як до сольного і ансамблевого інструменту.

На початку XX століття для арфи створювали ліричні мініатюри салонного характеру самі арфісти. Професійні композитори рідко звертались до арфи. Виключенням стали «Танці» і Соната для флейти, альту та арфи К. Дебюсі – твори великої форми, не розраховані на аматорську гру. Вони послужили вказівниками шляхів створення музики для арфи.

Від 1930-х років композитори різних європейських країн починають створювати музику для арфи у різних жанрах. Це – концерти для арфи з оркестром, ансамблі різних складів (з флейтою, альтом, скрипкою, віолончеллю, зі струнним чи духовим квінтетом), сонати соло, концертні фантазії, сюїти і варіації. Їх зміст стає більш серйозним, ускладнюється музична мова і фактура, використовуються численні нові прийоми гри. Особливо інтенсивно музику для арфи починають створювати у 60–80-х роках XX ст.

У Франції ця тенденція проявилась яскравіше ніж в інших країнах. Там арфа зайняла достойне місце в оркестрових партитурах Берліоза, Меєрбера, Обера, Сен-Санса та інших композиторів. Виконання партій арфи в творах

цих композиторів потребувало високої майстерності, якою володіли випускники Паризької консерваторії, де клас арфи з початку ХХ століття вели учні А. Хасельмана. Перелічуючи його найкращих учнів, таких як М. Турньє, Г. Реньє, Л. Ласкін, П. Жаме, М. Кан – В.Г.Дулова писала, що «їхні заслуги у становленні арфи, як сучасного інструмента, істинно великі, і їхні імена увійшли в історію розвитку арфового виконавського мистецтва» .

Однією із найвидатніших учениць А. Хасельмана була Генрієта Рен'є (1875–1956) – педагог-методист і одна з талановитих композиторів-арфістів ХХ століття. Вона народилась в Парижі і вже у п'ять років вирішила для себе стати арфісткою. Її вчителем став Хасельман. В 10 років вона поступає до консерваторії, а через два роки допомагає професору в заняттях зі студентами. Ще дівчинкою Рен'є почала виконавську діяльність в салонах і на сцені «Духовного концерту» і вже тоді мала в репертуарі Фантазію на теми «Фауст» Цабеля [5, с.45].

Рен'є закінчила консерваторію по класу фуги і композиції, і її твори несуть не лише відбиток талановитості, але й композиторської техніки. Нею написані Концерт до мінор, «Елегія і каприс» для арфи з оркестром, Тріо для арфи, скрипки і віолончелі, багато мініатюр і романсів із супроводом арфи. Вона робила обробки для арфи творів Баха, Скарлатті, Рамо, Моцар та і переклала для діатонічної арфи «Танці» Дебюсі. Твори Рен'є проникнуті світлим ліризмом, їй близькі світлі образи, зображення природи в музиці. Не дивлячись на простоту викладення, як слід їх може грати лише арфіст, який досконало володіє звуковою палітрою інструменту і досконалим музичним смаком.

В 1946 році в Парижі видана «Methode complete de harpe» Рен'є в двох томах – найбільш повне із сучасних методичних посібників французькою мовою. Перший том присвячений постановці; багато уваги авторка приділяє кистевому руху, як основі легатної гри, а також розроблені нею положення

про три види артикуляції. Другий том містить відомості про різні прийоми гри і оркестрові труднощі.

Рен'є прожила довге і творчо щасливе життя. Музиканти її високо цінили як блискучого фахівця, її любили учні, із її класу в консерваторії вийшли відомі арфісти, зокрема, засновник американської школи Марсель Гранжані, а твори талановитої арфісти дотепер звучать зі сцени і в навчальних закладах.

Марсель Турн'є (1879–1961), один із видатних арфістів і композиторів ХХ століття, був солістом Grand Opera в Парижі, а від 1910 по 1950-і роки – професором Паризької консерваторії. Ним написано декілька сонат і фантазій для арфи, які зайняли важливе місце в концертному репертуарі. В числі його кращих творів – «Феєрія», присвячена Хасельману, етюд «Ранок» і лірична мініатюра «Джерело у лісі», поетична картинка природи з використанням виразових засобів у фігураціях правої руки, імітуючи дзюрчання води.

Турн'є видав невелику роботу по історії арфи «*La harpe a travers la monde et l'ecrit de la harpe*». За 40 років викладання в Паризькій консерваторії Турн'є випустив ряд блискучих учнів, в тому числі Н. Сабалету, Ж. Боро, Л. Паскуалі.

Свою ученицю – Мішелін Кан, А. Хасельман рекомендував Равелю для першого виконання «Інтродукції та allegro», оскільки сам, не зважаючи на прохання автора, не наважився взятись за цей твір, який був написаний в новому імпресіоністичному стилі. Після закінчення консерваторії Кан займалась педагогікою.

Серед останніх випускників Хасельмана виділяється Лілі Ласкін (1893 –?). Вона дуже рано почала вчитись на арфі і вже в 13 років була відмічена нагородою Паризької консерваторії, яку закінчила пізніше з великою медаллю. Ласкін в основному займалась концертною діяльністю і в 1930–1940-х рр. уважалась однією з видатних арфісток Європи. Ласкін стала першою виконавицею присвячених їй Концертів – Жоліве (1952), Паскаля

(1968) та Експромта Руссея. Вона є автором численних транскрипцій для арфи (зокрема, «Романтичного вальсу» Дебюсі), редагувала оригінальні твори, робила записи на платівки і викладала в Паризькій консерваторії. Л.Ласкін була кавалером ордену Почесного легіону і членом Міжнародного товариства арфістів.

Видатний арфіст і педагог П'єр Жаме почав навчатись на хроматичній арфі Плейеля і лише в 16 років, вступивши в клас Хасельмана, перейшов на інструмент Ерара. Він був першим виконавцем Сонати для флейти, альту і арфи та «Танців» Дебюсі. В 1938 році, він ввійшов у склад Паризького квінтету (Р. ле Руа – флейта, П. Жаме – арфа, Р.Ба – скрипка, П.Гру – віолончель.) Після війни він очолив ансамбль з новим складом, який став називатись «Квінтет П. Жаме».

П. Жаме виховав цілу плеяду визначних арфістів. Серед його учнів – донька М.К. Жаме, К. Мішель, а також С. Мільдон'ян, Л. Турн'є, М. Жоліо.

Жаме став засновником і першим головою Міжнародного товариства арфістів; він був кавалером ордену Почесного легіону, почесним професором Паризької консерваторії і членом журі більшості Міжнародних конкурсів арфістів.

1.3. Арфа у творчості французьких композиторів кінця XIX – XX ст.

Арфа здавна займала значне місце у французькій музиці. Продовжуючи цю традицію, для неї пишуть композитори-імпресіоністи; в 20-30-х роках – «Шістка» в післявоєнні роки – авангардисти і лінеаристи, присвячуючи свої твори великим паризьким арфістам.

В творчості Клода Дебюсі арфі відведена значна роль. Його «Танці» для хроматичної арфи і струнного оркестру зайняли почесне місце на концертній естраді. Цей твір був написаний в 1904 році на замовлення фірми Плейеля для реклами хроматичних інструментів. Оригінальний по задуму твір складається з двох танців: повільного – Священного, де використана

пентатоніка і архаїчні лади, і швидкого – Танцю непосвячених – в темпі вальсу.

В першому Танці, для повного злиття в ансамблі арфи і струнних, виконавець повинен грати легато акордами і використовувати різні тембри звуку в залежності від того, з якою групою інструментів арфа звучить в даний момент. Оскільки твір було написано для хроматичної арфи, в перекладі для арфи системи Ерара виникає ряд труднощів при хроматичних послідовностях, подолання яких потребує досконалого володіння педальною технікою. Капризний мелодичний малюнок, витонченість вальсової ритміки при загальному поступовому нагнітанні звучності і внутрішньої напруженості роблять другу частину Танців особливо динамічною і ефектною. Ліричний епізод рідкої краси в соль-дієз мінорі у арфи нагадують по настрою «Ноктюрни» Дебюсі.

Роль арфи в його партитурах «Море», «Ноктюрни», «Післяполудневий відпочинок фавна» дуже велика: вона не лише фарба, але несе окремі виразові функції разом з сколюючою флейтою і скрипкою.

В 1915 році Дебюсі написав Сонату для флейти, альту і хроматичної арфи. Її першим виконавцем стали С.Далі (арфа), Д. Мійо (альт) і А. Мануврієр (флейта). Після того, як П. Жаме зіграв автору сонату для арфи Ерара, її виконання закріпилось за цим інструментом. Дебюсі використовує її колористичні і виразові можливості в кантілені і віртуозні – в швидких частинах. Роль арфи в цьому опусі ведуча, і арфіст повинен не лише вміти грати в ансамблі, але й керувати ним.

Серед найкращих французьких композиторів, які знали і широко використовували арфу був Морис Равель. У всіх його значних творах – Рапсодія «Циганка», двох фортепіанних концертах, сюїті «Матір-гусиня», Вальсі – арфі відведена дуже значна роль. В 1906 році ним створено один із кращих творів арфового репертуару – «Інтродукція і allegro» - великий

ансамбль для сколюючої арфи, квартету струнних, флейти і кларнету, присвячений А. Блонделю.

Опус вперше був виконаний 22 лютого 1907 року М. Канн. Неперевершене звучання арфи, багатство і краса її звучання, зручність і гармонічність фактури роблять твір Равеля еталоном сучасної концертної арфової музики. Успіх цього твору поставив арфу в один ряд з іншими інструментами на концертній естраді і породив багаточисленні імітації.

Тема Інтродукції – тягуча і мрійлива – складається із двох мотивів, з яких другий – в іншому темпі і в другому ритмічному варіанті – стане основою теми *allegro*; від загостреності ритму і швидкого темпу відбудеться трансформація образу: замість споглядального – грайливий і дещо капризний. Спокійне протікання музики Інтродукції двічі переривається шквалом арфових пасажів. Арфа і акомпануючі інструменти протиставляються, як два стани природи: умиротворене і бурхливо-поривисте. Далше вони об'єднуються в єдиному русі і настрої, які непомітно переходять в темп *allegro* і підводять до основної його теми в партії арфи.

Равель змушує акомпануючу групу то підтримувати *pizzicato* пасажі арфи (супровід підкреслює її стакатне звучання, зливається з ним), то протиставляє їй співучу природу струнних. Ця гра тембром надає музиці повітряність. Фактура арфової партії настільки відповідає єству інструменту, а елементи пентатоніки в мелодиці Равеля – її діатонічному строю, що говорить про технічні труднощі цієї блискучої п'єси не приходиться. За це вона потребує найвищу культуру звуку і музичного смаку виконавця. Елемент салонності, який присутній в творчості імпресіоністів, моментально впливає на поверхню, якщо у арфіста немає почуття міри.

Одночасне звучання «найсмачніших» прийомів гри на арфі – флажилеттів і *glissando*, так сміливо і вдало використаних Равелем в каденції «Інтродукції і *allegro*», зустрічається в каденції Концерту для фортепіано Ре

мажор. Віртуозна, надзвичайно важка каденція арфи влітається в каденцію скрипки, з якої починається Рапсодія «Циганка»; вона доповнює образ, створений композитором: імпровізаційно-нестримний, хвилеподібний і таємничий одночасно. Гармонічно входить арфа в звучання всіх оркестрових партитур Равеля: в «Іспанську рапсодію», Вальс, Болеро, оперу «Іспанський час» і ін.

В 1920-х роках ХХ століття центром музичного життя Франції стали композитори «Шістки», багато в чому відрізняючись один від одного, але об'єднані опозиційним ставленням до романтизму та імпресіонізму і пошуками чогось нового в області форми. Всі вони (Л. Дюрей, Д. Мійо, А. Онегер, Ж. Орік, Ф. Пуленк, М. Тайфер) прекрасно знали арфу і часто писали для неї.

Даріус Мійо познайомився з хроматичною арфою коли виконував на прем'єрі партію альту в Сонаті Дебюсі. У 1954 році Мійо написав Концерт для арфи в 4-х частинах, фундаментальний, дуже цікавий по музиці твір, і присвятив його видатному іспанському арфісту Ніканору Сабалета.

Найстарший член «Шістки» – Жермена Тайфер – автор Концерту для арфи і Сонати, також присвятила ці твори Н. Сабалеті. Перша її частина – споглядальне по настрою сонатне *allegro*. Друга – пов'язана з народними піснями і танцями Іспанії – хабанерою і малагуеньєю. Строго витримана протягом всієї частини ритміка в басу і єдина лінія наростання динаміки додають їй незвичну цілісність. Третя частина – *Perpetuum mobile* – це рондо рухливого й грайливого характеру.

У 1922 році У Франції було створено ансамбль – «Паризький квінтет» у складі Р. ле Руа (флейта), П. Гру (альт), М. Гранжані (арфа), Р. Ба (скрипка), Р. Бульм (віолончель). Він мав власний репертуар, розрахований на його виконавців. Для нього писали Ф. Шміт, А. Руссель, Г. Турн'є, В. Д'Енті, А. Бакс, Й. Жонген, А. Жоліве, Ж. Франсе, Ф. Маліп'єро. Квінтет багато і успішно концертував в Європі, Африці і Америці. У 1938 році, після того, як

їх покинув Гранжані, до складу ансамблю увійшов П. Жаме. Він же очолив унікальний колектив у 1945 році, як «Квінтет Жаме», коли відновила його діяльність після Другої світової війни.

У післявоєнний період для арфи створювали музику А. Руссель, А. Жоліве, Ж.М. Дамаз і К. Паскаль. Крім «Серенади», написаної для «Паризького квінтету», Руссель написав Прелюдію та Експромт для арфи соло. Експромт є складною концертною п'єсою з елементами поліфонії і поліритмії. Музика цього твору – романтично піднесена, а в середній частині романсового характеру. Закінченість формі Експромту додає тема вступу, яка звучить в коді.

Прибічник неокласицизму Жан-Мішель Дамаз звернувся до арфи ще в молоді роки. Використовуючи традиційні форми і досягнення письма Форе, Равеля та Русселя, він пише твори для арфи, самобутні по музиці. Його Концертно для арфи До мажор (1951) побудований на ясных темах, виразових та драматичних. Яскраві по музиці чіткі по побудові його Інтродукція і токато (1968). Дамазом написані також Квінтет для струнних та арфи і Тріо для арфи, флейти і віолончелі. Композитор часто бував членом журі в конкурсах арфістів Паризької консерваторії.

Образи і музична мова Концерту для арфи з оркестром До мажор Клода Паскаля (1968) зумовлено його адресатом: твір присвячений видатній арфістці Л. Ласкін. В основі драматургії I частини – *Moderato* - лежить протиставлення музики і погрози, носіями яких являється оркестр, і ліричної, людської сутності, вираженою у партії арфи. Фактура Концерту – по-рахманівськи мелодизована, а звучи дзвону в заключному розділі частини асоціюються з музикою Мусорського.

У II частині – *Lento* – в тендітному звучанні верхнього регістру арфи виникає тема світла і добра. Наростання тривоги і трагічне зіткнення з силами зла в центральному епізоді приводить до надлому в викладенні теми

світла в заключному розділі. III частина – *Vivo* – це гротескно-танцювальна стихія, що нагадує образи «Петрушки» Стравінського.

РОЗДІЛ 2

Вплив французької арфової школи на становлення національних шкіл Європи та Америки кінця XIX – XX ст.

2.1 Італійська школа гри на арфі.

Італійська школа гри на арфі завжди була близька до французької, але у XVI- XVIII століттях італійські арфісти передавали свою майстерність північним сусідам, а в XIX столітті вони стали навчатись в Парижі. Так було з Л.М. Тедески; відома концертуюча арфістка Руата Ада Сасолі (1887-1946). Вона почала навчання на арфі в Болонії, а закінчила музичну освіту в Паризькій консерваторії у Хасельмана. З 15 років Сасолі концертувала по Європі, а пізніше – в Америці і Австралії, і одною з перших арфістів почала записуватись на пластинки. Їй присвячували свої твори сучасні композитори (Мортарі). В останні роки життя вона викладала в Сієні і Болонії.

Важливою постаттю в арфовому мистецтві Італії 30-50-х років був Луїджі Марія Мажистретті (1887-1956). Великий віртуоз, він став автором близьких концертних обробок для арфи „Пасакалій” Генделя, Каприса Паганіні „Полювання”, „Варіації на тему Ліста” і багатьох прелюдій Баха. В цих п’єсах досягнення найвищої майстерності переплавляються в артистизм; вони складні але ефектні для виконання.

Клелія Гатті-Альдрованді своєю майстерністю завдячує лише італійській школі. Вона навчалась в Турині у К.Б. Навоне, рано почала концертувати і стала широко відома, як віртуоз і ансамблістка. Їй присвячували свої опуси видатні композитори – П. Хіндеміт, А. Казелла, Н. Рота, М. Тадеско. Сама вона перекладала для арфи твори Скарлатті, Телемана, Баха і лютневу музику.

Учениця Тадескі, професор Болонської консерваторії Марія Джулія Шимека відома, як виконавець, педагог і історик арфи. Вона робила обробки творів класиків, а в 1938 році в Барі видала книгу „*L’arpa nella storia*”.

Талановита арфістка Маргерита Чиконарі (1901-1970) навчалась в Болонії, Пармі і грала на діатонічному і хроматичному інструментах. Вона удосконалювалась в Паризькій консерваторії у Рен’є і стала першою виконавицею „Інтродукції і allegro” Равеля в Італії. Чиконарі прославилась головним чином як педагог.

З 1929 року вона професор Венеціанської консерваторії; з її класу вийшли Оліва - перша арфістка театру Ла Скала; Орландіні – перша арфістка Римської опери; лауреати Міжнародних конкурсів Дж. Бресан і Сусанна Мільдон'ян.

Видатна арфістка серед нового покоління, Мільдон'ян співставляє в своїй грі досягнення італійської і французької шкіл. Після Венеціанської консерваторії вона вчилася два роки у Жаме, закінчила Паризьку консерваторію з *Grand Prix* і на всіх Міжнародних конкурсах, де вона брала участь, займала перші місця: у Тель-Авіві (1959), Женеві (1964) і Парижі (1971). З 1966 р. вона грає у симфонічному оркестрі Брюсселя, а з 1971 року – викладає там в консерваторії, продовжуючи концертно-виконавську діяльність у різних країнах.

2.2 Сучасне арфове мистецтво Англії

У професійному середовищі арфістів Англії (з її давньою народною арфовою традицією) чільне місце займає французька школа, занесена туди ще наприкінці XVIII ст. М.Мареном, Р.Н.Ш. Бокса та Т.Лабаром і німецька – від Обертюра. Разом з тим ентузіасти прагнуть продовжити традиції народного арфового мистецтва. В Уельсі був відкритий клас гри на валійській арфі, який вела Анна Гріффітс – концертуюча арфістка, яка володіла також і арфою Ерара. В Шотландії Джин Кемпбел заснувала товариство «Класрзах» з метою відродити гру на цьому інструменті. Головою цього товариства був сер Ф. Крістісен, який проводив збори арфістів. В Ірландії Ріхард Хауард напсав і видав в 1954 році, в Лондоні «Історію ірландської арфи». В університетах разом з уроками кларзах йде навчання і на сучасному інструменті, але великих професійних арфістів в країні, після смерті Т. Ептомеса, не було.

На цьому фоні, дуже швидко набрала популярності емігрантка з Москви М. А. Корчинська. Вона стала провідною арфісткою Лондона, грала в

оркестрах, на радіо, концертувала і записувала пластинки. Її гра відрізнялась красивим повним і м'яким звуком, елегантністю, виразністю, відповідністю стилю і бездоганною технікою. В 30-ті роки велика слава Корчинської була не лише в Англії, але і в Європі. Для неї писали Б.Бріттен і А. Бакс.

В останні роки життя Корчинська зайнялась викладанням. З її учнів відомий Д. Уоткінс. Блискуча інструменталістка, вона користувалась великим авторитетом серед колег, була обов'язковим членом журі на Міжнародних конкурсах і брала участь в організації Тижня арфи в Нідерландах.

Великий сучасний композитор Англії Бенджамін Бріттен часто звертався до арфи. Прикладами є «Путівник для оркестру на тему Персела» і

«Різдвяна ораторія» для хору хлопчиків у супроводі арфи. Останній твір – стилізація середньовічних народних колядок, які співали в старій Англії під акомпанімент подорожуючих арфістів. В Ораторії є сольний номер для арфи «Інтерлюдія», яка часто виконується як самостійна концертна п'єса.

Для арфи соло Бріттен написав Сюїту ор. 83 в п'яти частинах і присвятив її професору Королівської академії музики Осману Еллісу. Це дуже сучасна п'єса, з наявністю дистонансів і модуляцій, гучних акордів, гра біля деки, *glissando*, ряд флажолетів, найскладнішою частиною є фуга. В його сюїті «Недільний щоденник», що є циклом характерних п'єс для арфи соло, він широко використовує її темброві можливості. Комбінуючи фарби різних регістрів, автор добивається оригінальних сонорних ефектів.

Арфіст і композитор Девід Уоткінс (нар. В 1939 р.) – представник англійської, французької і російської арфових шкіл. Він навчався в Королівській академії музики в Лондоні, брав уроки у Франції, у Корчинської і у Слепушкіна.

«Маленьку сюїту», яка отримала першу премію Асоціації арфістів Північної Кароліни на Міжнародному конкурсі творів для арфи в 1961 р., Уоткінс писав в Лондоні і в Андах і присвятив її Г. Реньє. Але кожна частина

окремо присвячена іншим арфісткам: 1- Прелюдія – Тіні Боніфаціо, 2- Ноктюрн- Солант Рені, 3- Танець вогню- Мілдред Ділінг. Всі частини мають епіграми , яка говорять про характер виконання чи картини природи, які відображаються в музиці. Схожі розгорнуті програми музичного твору- явище рідкісне. Музика повністю відповідає своїм літературним джерелам: вона радісно жвава у першій і задумливо-лірична у другій частинах. Ефектна третя частина написана в захопленні ритуальними танцями Південної Америки і в манері гри на маленькій парагвайській арфі.

У 1971 році Уоткінс видав свою Школу гри на арфі, з присвятою М. А. Корчинській.

2.3 Традиції Берлінської школи гри на арфі

У Німеччині довше, ніж в інших країнах зберігалась традиція виконавства на гачкових (безпедальних) арфах. З цієї причини талановиті арфісти та педагоги а також винахідник педальної арфи Якоб Гохбруккер жили і працювали в Парижі. Берліоз, який відвідав Німеччину у 1840-х роках відзначав надзвичайно слабкий рівень арфістів. Лише у другій половині ХІХ століття розпочалося формування двох німецьких шкіл – мюнхенської та берлінської. До мюнхенської школи належить видатний арфіст Карл Обертюр, діяльність якого проходила за межами країни – в Англії. Учень Періш-Алварса – Карл Грімм (1820–1882) став засновником берлінської арфової школи, яка сформувалась на базі передової на той час Паризької школи. Він був солістом і концертмейстером придворної капели в Берліні, а також займався педагогічною діяльністю. Учнів Грімма вирізняв високий професіоналізм, блискуча техніка, об’ємний звук та виразна гра. Він виховав цілу плеяду видатних арфістів. Після його смерті традиції берлінської школи розвинули його учні – Франц Пьонітц та Вільгельм Поссе.

Франц Пьонітц (1850–1913) вже з семи років як соліст виступав у концертах капели В. Більде. Від 1858 р. він концертував в різних містах

Німеччини, а в 1866 р. був запрошений на службу у придворний оркестр. Його виступи отримували найвище схвалення публіки та музичних критиків. Від 1891 і до смерті арфіст обіймав посаду камер-віртуоза імператорського двору в Берліні.

Як зазначали сучасники, Ф. Пьонітц відрізнявся великою розтяжкою пальців. Це видно по одному з його найкращих творів – «Північній баладі», яка розрахована на великий звук та акордову і октавну техніку. Як композитора Пьонітца приваблювали програмно-зображальні моменти та драматичні сюжети. Він написав «Танець смерті», «Італійський романс», «Венеційську гондолу», а також численні камерно інструментальні твори.

Іншим учнем Грімма був Вільгельм Поссе (1852–1925). Він був солістом Берлінської опери і провадив активну концертну діяльність. Ф. Ліст, який відвідав один з його концертів зазначав, що Поссе є найвидатнішим арфістом після Періш-Альварса. Він володів надзвичайно чіткою технікою при філігранній чистоті гри та потужному звуку. Від 1880 р. Поссе був професором класу арфи в Берлінській вищій школі музики. Він багато сил приділяв педагогічній діяльності. Він розробив власний метод гри, який викладав учням, однак так його і не опублікував. Його учень, А.Слепушкін, засновник російської арфової школи, виклав основні положення цієї методики у своїй «Школі». Основні положення зведені до того, що під час гри гам вгору необхідно попередньо підставляти не один, а два і навіть три пальці. Великий палець розташований низько, під кутом приблизно у 40 градусів по відношенню до струни, і рух всіх пальців у долоню супроводжується енергійним рухом кисті догори.

Найбільш цінними з його творів є «Шість маленьких етюдів» та «Вісім великих етюдів», які можна назвати «енциклопедією сучасної арфової техніки».

Отже, у другій половині XIX ст. в Німеччині відбувся потужний розвиток німецької арфової школи. На зламі століть вона через своїх

видатних представників – К. Обертюра, В. Поссе, А. Кастнера та ін.. мала великий вплив на арфову культуру Англії, Чехії, Угорщини та Росії.

У ХХ ст. в Німеччині продовжився розвиток традицій берлінської школи, закладених Гріммом, Пьонітцом та Поссе. У 1923 р. клас арфи в Берлінській вищій школі музики очолив учень Пьонітца, видатний арфіст Макс Зааль (1882–1948). Він багато концертував, працював з найкращими оркестрами країни, а як педагог виховав плеяду блискучих виконавців. Серед них – В. Дулова та Г. Цингель.

Ганс Цингель – видатний педагог, історик та методист, тривалий час викладав у Берлінській вищій школі музики. Він є автором ґрунтовних робіт з історії європейської арфи : «Арфа та арфове виконавство від початку 16 до другої третини 18 століття», «Арфове виконавство в епоху Бароко», «Нове вчення про арфу» у чотирьох томах та низки статей.

Перший том «Нового вчення про арфу» містить школу гри. Тут подано правила постановки та описи найважливіших методичних робіт минулих часів. У Другому томі – хрестоматії вміщено 12 класичних п'єс, маленькі п'єси для початківців та етюди. У Третьому томі надруковані оркестрові труднощі для арфи від партитури Монтеверді до нашого часу. У Четвертому томі зібраний величезний фактологічний матеріал з історії арфи, який Цингель збирав у різних архівах та бібліотеках.

Ретельне дослідження Цингелем методик провідних педагогів, зокрема Сальцедо та Реньє, він доходить висновку, що дотепер немає єдиного методу навчання. У Першому томі «Нового вчення про арфу» автор детально розбирає питання постановки, аплікатури, педалізації, настроювання, аналізує деякі компоненти арфової техніки – арпеджіо, гами, флажолети, глісандо та своєрідні колористичні ефекти. Він подає велику кількість вправ, коментуючи окремі деталі постановки.

Чотиритомна праця Цингеля, педагога величезного авторитету, є надзвичайно цінним методичним посібником для навчання арфістів.

Отже, у ХХ ст. німецька (берлінська) школа продовжувала вплив на європейське арфове мистецтво. Послідовником традицій К. Грімма–Ф. Пьонітца став визначний арфіст і педагог М. Зааль.. Адепти школи В. Поссе розвивали цей метод як у самій Німеччині, так і за її межами – в Іспанії та Росії.

2.4 Європейські витоки становлення арфового виконавства в США

Серед творців американської школи гри на арфі були прекрасні музиканти, які знайшли в США другу батьківщину – це К. Сальцедо і М. Гранжані.

Значне місце в історії американської школи належить видатному арфісту ХХ століття, композитору і педагогу Карлосу Сальседо (1885-1961). Він народився в Бордо, в музичній сім'ї і з трьох років почав вчитись гри на фортепіано у матері. В Парижі, де його батько став викладачем консерваторії, Сальседо продовжував розвиватись як піаніст, концертував і створював музику для фортепіано. Лише з 11 років, вже в консерваторії, він став брати уроки на арфі у Хасельмана і закінчив курс по двох спеціальностях.

Працюючи в оркестрі Колонна, він гастролював по Європі, багато грав соло і писав для арфи. У 1909 році його запросили в оркестр Метрополітен-опера; пізніше він став відомим в Америці як соліст і ансамбліст, створив тріо „Лютеція” (Сальцедо –арфа, Ж. Баррер – флейта, П. Кефе - віолончель). У 1914 році, як громадянин Франції, він був призваний в армію, але в 1915 році вернувся в Америку, знову став інтенсивно грати соло, в ансамблях, оркестрі, і зайнявся громадською діяльністю.

Він прагнув об'єднати і арфістів, і композиторів країни, консолідувати всіх пишучих сучасну музику у всій Америці і навіть у всьому світі.

Сальцедо був головою Національного товариства арфістів, організатором (спільно з Є. Варезом) Міжнародного союзу композиторів, керував секцією США в Міжнародному товаристві сучасної музики і був керівником Панамериканської асоціації композиторів. Його дітищем був арфовий журнал „*Eolian Review*” („*Eolus*”).

Сальцедо став основоположником і пропагандистом сучасної арфової фактури і нового стилю гри на арфі в протиріччя попередньої салонної манери. Його енергія була направлена на реформу арфового письма і розширенню акустичних можливостей інструменту; він винаходив нові прийоми гри з оригінальним звучанням (гра нігтями, стук по деці), які приводили до несподіваних звукових ефектів. В цих пошуках він йшов в ногу з сучасними авторами, які прагнули до збагачення сонорного арсеналу музичних інструментів.

За своє довге творче життя Сальцедо еволюціонував як композитор. В його ранніх опусах чутні відлуння інтонацій і ритмів баської народної музики. „Інтимні прелюдії” мають п'ятидольну ритмічну основу, властиву танцям батьківщини Сальцедо. Не оминув він і впливу імпресіоністів („Гра води”, „Нічна пісня”), а в п'єсі „Вихор” яскраво відчутні зображальні моменти. Один з найзначніших опусів Сальцедо – Варіації на тему в старовинному стилі. Піднесене звучання теми, віртуозний блиск варіацій, різка зміна настроїв, нюансів, фактури – все дає можливість виконавцю показати себе з виграшної сторони.

Його прагнення приблизити арфове мистецтво до масової аудиторії видно в „Парафразі на другу рапсодію Ліста” і в Сюїті, де старовинні танці – гавот і сициліана – звучать паралельно з народними і популярними сучасними – болеро, полькою, танго і румбою. Музиці своєї батьківщини і своїм демократичним принципам композитор залишався вірним і в останньому опусі – Другому концерті („Симфонічна концертна сюїта”), де в III частині проходить сапатеада, танго, румба і сегидил'я.

Багато сил віддав Сальцедо і педагогіці. В основі його постановки лежить французька школа. Ним створений ряд методичних праць, в тому числі Школа гри на арфі в 1929 році (спільно з Л. Лоуренс). Він організував „Літню арфову колонію” в Кемдені з заняттями на відкритому повітрі і зацікавив до участі в ній арфістів багатьох країн. Все це сприяло висуванню американської школи на один рівень зі старими європейськими. Ще при життю він був признаний корифеєм сучасного арфового мистецтва, і 50-річчя його творчої діяльності в Америці було торжественно відзначено всією музичною громадськістю країни.

Учениці Сальцедо – Люсіль Лоуренс і П'єрль Черток – продовжують його традиції. Вони концертують, записуються на пластинки і беруть участь в організації Національних конкурсів арфістів і Міжнародного конкурсу, який проходив з 1969 року в Хартфорді. Л. Лоуренс робить прекрасні редакції творів арфової класики. П. Черток продовжила другу лінію творчості Сальцедо: вона бачить місце арфи в мистецтві мас і пише для неї джазову музику.

Ще один французький музикант, який мав значний вплив на арфове мистецтво США – Марсель Гранжані (1891-1975) – приїхав в країну в 1938 році вже прославленим майстром. Народившись в Парижі в сім'ї професійного музиканта, він рано проявив високу ступінь здібностей і з чотирьох років став вчитись музики. Завдячуючи допомозі Рен'є, в 11 років вступив до класу Хасельмана, став стипендіатом Паризької консерваторії, а в 17 років почав професійну діяльність. В березні 1913 року Гранжані близькуче зіграв Інтродукцію і allegro Равеля за участі автора і в тому ж році закінчив консерваторію по класу фуґи, контрапункту і композиції з Римською премією.

Серйозна музична освіта дозволила йому в майбутньому різносторонньо проявити себе. Гранжані з великим успіхом грав в країнах Європи, Канаді і США і першим серед арфістів в 1927 році відважився дати в

Парижі сольний концерт з двох відділень. В молоді роки він служив органістом і регентом в церкві Сакра-Кьор і рано став викладати. Він був також видатним ансамблістом. Його творча співпраця з флейтистом Р. ле Руа і альтистом П. Гру, яка розпочалась у 1916 року в рамках «Паризького квінтету» і до від'їзду Гранжані в Америку.

У протиріччя принципів установкам Сальцедо Гранжані проявив тяжіння до класики. Обидва майстра відзеркалювали дві тенденції сучасного мистецтва: тяжіння до всякого роду новацій і все збільшуюче зацікавлення до культурного спадку минулого. В діяльності кожного з них існували дві тенденції з перевагою якоїсь однієї. В творчості Сальцедо, націленого на модернізацію арфового мистецтва, даниною поваги до минулого були транскрипції класичних п'єс. У Гранжані елементи складної сучасної музичної мови є навіть в сюїтах «Дитячі ігри» і «Дитяча година» при їх полегшеній фактурі, яка диктує зміст цих творів.

Даниною неокласицизму стала Фантазія на тему Гайдна Гранжані, написана в приклад «близкучому стилі» XIX століття і присвячена пам'яті К. Дезаргю. Темою вибрана та, що вже послужила Бокса в його ранній Фантазії на теми Гайдна. В цих одноіменних творах різних епох так багато спільного в побудові, обробці матеріалу і писмі, що опус Гранжані представляється написаним заради змагання з корифеєм арфи.

Гранжані грав і обробляв твори Баха, Саммартіні, Люллі і Куперена; ним написані каденції до концерту Моцарта для флейти і арфи.

В США Гранжані займався головним чином педагогікою. Він відкрив клас арфи в Джульярдській школі Н'ю-Йорка, Монреальській консерваторії і музичній школі Манхетена; він залишив велику кількість учнів – ведучих професійних арфістів країни. В їхньому числі Розаліна Прет, яка продовжує справу Гранжані – пропагує творчість старих майстрів.

У 1962 році Гранжані був обраний почесним головою Національного товариства арфістів Америки.

Представницею французької школи в арфовому мистецтві США являється учениця Рен'є, відома солістка Мілдрен Ділінг. Вона записується на пластинки, викладає і популяризує історію інструменту.

Висновки

Отже, новий період в арфовому мистецтві ознаменувались тенденціями, які почали складатись в кінці XIX століття, але в повній мірі розвинулись лише в XX столітті. Це перетворення арфи з випадкового в постійного члена

симфонічного оркестру: подолання салонності і повернення інструменту на концертну сцену; зростає зацікавлення до арфової класики і відновлення її в концертному і педагогічному репертуарі, звернення до арфи професійних композиторів, як до сольного і ансамблевого інструменту.

На початку ХХ століття професійні композитори рідко звертались до арфи. Виключенням стали «Танці» і Соната для флейти, альту та арфи К. Дебюсі та «Інтродукція і алегро» М. Равеля. Ці твори послужили дороговказом шляхів створення музики для арфи. Арфа здавна займала значне місце у французькій музиці. Продовжуючи цю традицію, для неї пишуть композитори-імпресіоністи; в 20–30-х роках – «Шістка» в післявоєнні роки – авангардисти і лінеаристи, присвячуючи свої твори великим паризьким арфістам.

Педагогічна діяльність представників французької школи в країнах Європи, які мали свої давні народні традиції виконавства на арфі та США сприяла розповсюдженню класичного французького метода. Досягнення молодого покоління арфістів цих країн є наслідком добре поставленого викладання на арфі, де пріоритетні засади у навчанні надаються таким професійним якостям, як технічна досконалість, культура звуку і гасіння, бігле читання з листа та вміння транспонувати. Всі ці чинники і є основними педагогічними принципами класичної французької школи гри на арфі.

У ХХ ст. німецька (берлінська) школа продовжувала вплив на європейське арфове мистецтво. Послідовником традицій К. Грімма–Ф. Пьонітца став визначний арфіст і педагог М. Зааль. Адепти школи В. Поссе розвивали цей метод як у самій Німеччині, так і за її межами – в Іспанії та Росії.

Дві основні тенденції розвитку музики ХХ ст. чітко простежуються в сучасному арфовому мистецтві Англії. Професійне навчання на базі французької та німецької арфових шкіл поєдналися з намаганням відродити народні традиції гри на ірландських, вельських та шотландських арфах

Від 1930-х рр. для арфи написана велика кількість концертів, ансамблів різних складів, сонат, фантазій, сюїт глибоких за змістом, зі складною музичною мовою, фактурою та новими прийомами гри. Поряд з цим із середини ХХ ст. стає помітним зміцнення міжнародних зв'язків арфістів через численні конкурси, фестивалі. Завдяки цим контактам у другій половині ХХ ст. спостерігається тенденція зближення принципів постановки арфових шкіл різних країн та відбір найбільш раціональних принципів навчання, але зберігаючи національні особливості кожної зі шкіл.

Список використаних джерел

1. Алексеева Л.Н., Григорьев В.Ю. Зарубежная музыка XX века. М.: Знание, 1986 – 190 с.
2. Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музгиз, 1962. – 500 с.

3. Доброхотова В., Доброхотов Б. Введение к сборнику «Сонаты, вариации и фантазии для арфы (арфовая классика)». М: Музыка, 1964. – Вып. 1. – С. 3 – 10.
4. Доброхотова В., Доброхотов Б. Введение к сборнику «Сонаты, вариации и фантазии для арфы (арфовая классика)». М: Музыка, 1964. – Вып. 2. – С. 2 – 7.
5. Дулова В. Искусство игры на арфе. – М., 1975
6. Журдан – Моранж Э. Мои друзья музыканты. М. : ,1966.
7. История исполнительского искусства на арфе. Программа для оркестровых факультетов (струнные инструменты) музыкальных ВУЗов. (сост. Н.Н.Покровская). М: Союзучетиздат, 1987. – 32 с.
8. Капустин М. Вера Дулова. М: Музыка, 1981. – 32 с.
9. Музыкальная энциклопедия /ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т.1. – С.231 – 234.
10. Олійник О. Короткий історичний огляд ансамблевого музикування // Камерні ансамблі для арфи. Програма для вищих музичних навчальних закладів. К. , 1997.
11. Олійник О. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою у складі. К., 2005
12. Покровская Н. Педальная однорядная арфа в России (1745 – 1845 г. г.). Автореферат дисс. Соиск. Кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1989. – 23 с.
13. Покровская Н. Основные этапы эволюции искусства игры на арфе. // Вопросы инструментоведения. Сборник рефератов. С-Пб: РИИИ, 1997. – С.131 – 135
14. Покровская Н.Н. Об арфе и арфистах. Избранные статьи. Новосибирск: НГК им. М.Глинки, 2003. – 60 с.
15. Поломаренко И. Арфа в прошлом и настоящем. – М. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. – 309 с.

- 16.Полтарева В. Арфа. - К.: Музична Україна, 1980. – 60 с.
- 17.Рогаль - Левицкий Д. Современный оркестр. – Т. 4. – М., 1956
- 18.Сараджева К. К. Об исполнительском мастерстве арфиста. М.: РАМ им. Гнесиных. – 35 с.
- 19.Шамеева Н. Х. Современные школы игры на арфе.// Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. М.: Изд-во ГМПИ, 1989. С. 12 – 19.
- 20.Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М: , 1964. –
- 21.Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. Л.: Музыка Ленинградское отделение, 1975. –248 с.
22. Эрдели К.А. Арфа в моей жизни. Мемуары. М.: Музыка, 1967. – 240 с.
- 23.Язвинская Е. Арфа. – М.: Музыка, 1968. – 60 с.
24. Griffiths A., Rimmer J. Harp. // Grove’s Dictionary of Music and Musicians/ London: Macmillan, 1984. – Т. 2. – P. 191 – 210
- 25.Libin L. European and American Harps. New York: Metropolitan Museum of Art, 1989. – 16 p.
- 26.Scimeca M. G. L’arpa nella storia. Bari: U Hoepli, 1938. – 308 s.
- 27.Zingel H. J. Harfe, Harfenmusik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel-Basel-London: Deutschen Taschenbuch Verlag, 1989. – Bnd. 2. – S. 1508 – 1586.
- 28.Neue Harfenlehre: Geschichte. Spielart. Musik. Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister, 1981. – Band 4. – 110 s.