

**М.С. ВЫСОЦКАЯ***Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского**г. Москва, Россия**ORCID: 0000-0001-5357-7573*

Расширенные техники игры на арфе: в поисках «новой эвфонии»

В отечественной специальной литературе, так или иначе затрагивающей вопросы исполнительства на арфе, по сути единственным образцом разработки проблемы новых техник в практическом аспекте до сих пор остаётся один из разделов книги В.Г. Дуловой «Искусство игры на арфе» (1975). Отсутствие обобщающего исследования, посвящённого систематизации и типологии расширенных исполнительских техник – как применительно к отдельным инструментам, так и в целом, – обуславливает актуальность любого обращения к данной теме.

В настоящей статье освещается ряд нетрадиционных приёмов звукоизвлечения и игры на арфе, обогащающих палитру сонорной техники и расширяющих исполнительские возможности музыканта, – в первую очередь, разные виды *glissando* и кластерной игры. Материалом исследования послужила музыкальная композиция последней трети XX – первых десятилетий XXI века: сольные и ансамблевые пьесы отечественных и зарубежных композиторов, преимущественно ориентированные на поставангардные тенденции.

Ключевые слова: арфа, расширенные техники игры, сонорный эффект, *glissando*, кластер.

Для цитирования / For citation: Высоцкая М.С. Расширенные техники игры на арфе: в поисках «новой эвфонии» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 71–81. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.071-081

MARIANNA S. VYSOTSKAYA*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia**ORCID: 0000-0001-5357-7573*

Extended Harp-playing Techniques: in Search of a «New Euphony»

In the Russian specialized literature, affecting the issues of playing the harp, in fact, the only example of the development of the problem of new techniques in a practical aspect is still one of the sections of the book by V.G. Dulova “The Art of Playing the Harp” (1975). The absence of a generalizing study devoted to the systematization and typology of extended performing techniques, both in relation to individual instruments and in general, determines the relevance of any appeal to this topic.

This article analyzes a number of non-traditional methods of sound production and playing the harp, which enrich the palette of sonorous technique and expand the musician’s performance capabilities, first of all, different types of *glissando* and cluster playing. The material of the study is the musical

composition of the last third of the 20th – the first decades of the 21st centuries: solo and ensemble pieces by Russian and foreign composers mainly focused on post-avant-garde trends.

Keywords: harp, extended playing techniques, sonorous effect, glissando, cluster.

В ряду основополагающих тенденций, инициировавших революционные процессы в музыке второй половины XX столетия, ведущие позиции отведены поискам нового звукового материала, новой звуковой «материи». Наследуя эстетике и поэтике радикальных новаций начала века, представители послевоенного авангарда рассматривают концепцию художественной эволюции сквозь призму феномена звука. Звук превращается в объект исследования и предмет композиторской работы, он структурируется, синтезируется, сочиняется. Следствием стремления расширить пространство музыки становятся эксперименты с шумами, электроникой, звуками окружающей среды, необычные тембровые ансамбли, а также изобретение новых инструментов и усовершенствование инструментов, уже ставших частью исторической традиции.

Категория новизны звучащего является определяющей для области расширенных инструментальных техник – особых методов звукопроизводства и звукоизвлечения для достижения необычных тембровых эффектов. Исполнительские технологии, открытые лидерами второго авангарда, остаются актуальными и в поставангардный период, когда, развиваясь, обогащаясь нюансами индивидуального прочтения в рамках творчества того или иного автора, они обретают более широкий контекстуальный смысл, по большей части трактуясь не как самоцель, но как средство выражения художественной идеи. Не осталась в стороне от этой магистральной линии поисков и музыка для арфы. Дальнейшие разработка, дифференциация и переос-

мысление традиционных для инструмента приёмов игры, таких как извлечение флажолетов, *pizzicato*, *glissando*, *arpeggio*, игра у деки, глушение струн, разнообразные ударные эффекты, способствовали обогащению колористической стороны звучания и усилению тембро-фонических свойств гармонии. В поисках этой «новой эвфонии»¹ из арсенала выразительных средств сонорики и сонористики современный исполнитель уподоблён исследователю-эмпирику, который, оттолкнувшись от теоретических посылов и гипотез, опытным путём движется к познанию инструмента, руководствуясь интуицией и профессиональным знанием².

Зарубежные исследователи достаточно основательно занимаются проблемой научного осмысления новых исполнительских технологий – как в целом, так и применительно к арфе [5; 6; 9; 10]. Создатель объёмного руководства по расширенным техникам американский композитор и музыковед Рид Гарднер, в частности, отмечает: «Ни один современный инструмент, включая представителей значительно расширившегося семейства ударных, не претерпел в XX веке такой метаморфозы, как арфа», сменившая исторический образ «воплощённого изящества и утончённости <...> на современный, практически абсолютно новый с точки зрения тембрики и технических возможностей» [7, с. 195]. В книге-гиде по современной арфе, написанной коллективом французских авторов, рассмотрены вопросы истории, органологии, нотации, специальный раздел отведён комментариям к репертуару XX века, а восемь параграфов третьей

главы последовательно освещают специфику нетрадиционных приёмов игры [4].

Ряд зарубежных трудов посвящён композиторам XX столетия, внёсшим особый вклад в разработку расширенных техник исполнительства на арфе: так, Кирсти Уотли исследует знаменитую “Sequenza II” Л. Берио [12], Кимберли Энн Хаузер обращается к творчеству Э. Пэриш-Алварса, А. Ренье, М. Турнье, М. Гранжани, К. Сальзедо [8], а композитор и арфистка Эйли Робертсон пишет о Р. Дэвисе, Э. Ле-Барон и З. Паркинс, творчество которых «стало синонимом “неконвенциональной” (в плане выхода за рамки традиционных исполнительских норм) игры на арфе, благодаря разработкам в области расширенных техник, препарации и разного рода цифровых и аналоговых процедур» [11, с. 550].

В отечественной специальной литературе первым и по сути единственным подходом к рассмотрению данной темы в практическом аспекте можно считать раздел «Новые исполнительские приёмы. Расшифровка условных обозначений» книги В.Г. Дуловой «Искусство игры на арфе» [2, с. 166–184] – помимо систематизации ряда нетрадиционных приёмов игры и расшифровки принятых условных обозначений он содержит также рекомендации, адресованные исполнителю, специализирующемуся на интерпретации современного репертуара. И хотя основные расширенные исполнительские техники для подавляющего числа музыкальных инструментов сформировались уже в период 1950–1960-х годов, проблема их научного осмысления, как и проблема выработки критериев типологии, по-прежнему актуальна³. Одной из возможных представляется классификация новых техник игры, предложенная композитором, доцентом Московской консерватории Н.Ю. Хрустом. В качестве основного кри-

терия здесь избран принцип звукообразования:

– техники, которые расширяют возможности инструмента, при этом радикальным образом не меняя традиционные способы игры (например, взятие экстремально высоких или низких звуков; игра ногтем; игра ногтем вдоль струны; удары ладонью по струнам; ограничение колебания струны ключом или педалью; *pizzicato* [в том числе платёжной картой (!)]; октавные и – реже – неоктавные, а также двойные флажолеты; тембровое *tremolo*, т. е. попеременное исполнение на разных струнах одного и того же тона, или техника *bisbigliando*⁴);

– техники, которые меняют положение инструмента в системной таблице классификации. Чаще всего это связано с изменением стандартного способа воздействия на резонатор (например, удары, трение палочкой, рукой или ключом по корпусу, превращающие арфу в идиофон; игра скрипичным (виолончельным) смычком (двумя смычками) по струнам арфы, превращающая щипковый хордофон в смычковый);

– техники, которые базируются на принципиально новых механизмах звукообразования (например, игра с изменением высоты струны на арфе с помощью настроечного ключа; игра на заглушённой струне; пережим струны в разных точках с помощью объекта из стекла или металла (ключ), продуцирующий звучание как одного, так и обоих участков струны (по обе стороны от пережимающего предмета), а также извлечение разнообразных шумов вследствие пережима струны; акцент педали);

– техники, которые вносят изменения в конструкцию инструмента [3, с. 90–91].

Особенностью арфы как представителя семейства струнных щипковых хордофонов является отсутствие демпферов, вследствие чего резонируют не задейство-

ванные в игре струны. Богатую палитру нюансов управления этим чисто сонорным эффектом демонстрируют, в частности, сольные пьесы для арфы Лучано Беррио “Sequenza II” (1963) и Жаклин Фонтейн “Intermezzo” (1991), помимо нотного текста включающие многоэлементные таблицы символической графики⁵ и подробный комментарий к ним.

Новейшие композиции молодых отечественных авторов не уступают этим партитурам в изобретательности. Своего рода «энциклопедией» новых приёмов игры

является пьеса для арфы соло “Ropes” («Верёвки», 2020) недавней выпускницы Московской консерватории Елизаветы Згирской. Предисловие содержит детальную расшифровку принятой в партитуре нотации, сопровождаемую отсылкой к той или иной образной ассоциации – «падающий град», «эффект тамбурина»... При этом наряду с общепринятыми знаками заглушки, ногтевой игры или педального *glissando* вводится и ряд авторских символов, указывающих, например, на «эффект гонга» и «эффект грома» (рис. 1).

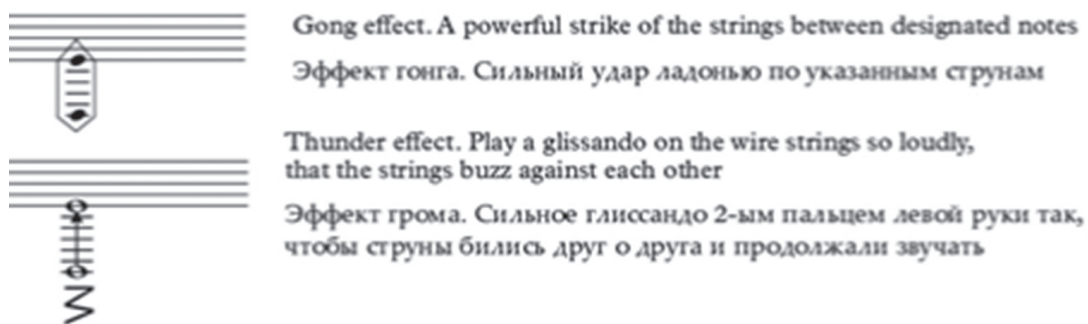


Рис. 1. Е. Згирская. “Ropes”.

В партитуре ансамблевой пьесы Николая Хруста “Schönfunk (Missing Piece)” для тенорового рекордера, флейты, арфы и чембало (2014) удельный вес элементов оригинальной нотации значительно больше. Таковы, в частности, обозначения игры у деки, разновидностей «ксилофонных» и «металлических» звуков, педальной техники повышения и понижения звучания (рис. 2).

Русскоязычная версия расшифровки символов приведена ниже:

- *près de la table*, т. е. игра у деки, подчеркивающая высокие обертоны (позиция 1⁶);
- *bas dans les cordes*, т. е. игра между центром струн и декой (позиция 2);
- «ксилофонные звуки», получаемые при одновременном щипке и заглушке струны у края, с сохранением высоты звука (позиция 3);

– глушить струны у края для получения «ксилофонных звуков» или для прекращения звучания (позиция 4);

– заглушить некоторые струны; напоминает «ксилофонный» эффект, но струна заглушается немного ближе к центру, при этом высота звука не прослушивается или почти не просушивается (позиция 5);

– щипок и скольжение настроочным ключом (позиция 6);

– надавить на струну за порожек, в результате чего её натяжение увеличится и звук повысится (позиция 7);

– разместить карандаш между двух струн; осуществлять попеременные быстрые удары по струнам, перемещая карандаш вертикально (позиция 8);

– ударять струны настроочным ключом, оставляя их вибрировать (позиция 9);

– стучать по деке арфы (позиция 10);

— передвинуть педаль в позицию хроматической перестройки струн вниз/вверх (позиции 11–12);

— «металлический звук», производимый лязгом струн при промежуточном положении педали (позиция 13);

— лязг при соударении басовых струн во время интенсивного *arpeggio* (позиция 14);

— лязг ключа: держать настроочный ключ очень близко к краю струны, при этом не касаясь её; когда после щипка струна на-

чинает соприкасаться с ключом, медленно смещать ключ вдоль струны к центру (если стрелка указывает вниз) или к её краю (если стрелка указывает вверх); звук от соударений постепенно меняется от перемещения, напоминая эффект флэнджера и дисторшна одновременно⁷ (позиция 15).

Одним из распространённых исполнительских приёмов, обладающим огромным выразительным потенциалом и целым спектром градаций, является *glis-*

1. ▼ — *près de la table* (p. d. l. t.)
2. ▤ — *bas dans le cordes* (b. d. l. c.; pluck not in the middle, but not at the margin of a string but somewhere in between)
3. 🍂 — *sons xylophonique* (xylo; while plucking, the other hand mutes the string at its margin; its pitch is preserved)
4. ◇ — mute certain strings at margin for *sons xylophonique* or just for stopping their sound (this notehead doesn't mean pluck itself)
5. ✕ — muted string; like *xylophonique*, but the string is muted a little closer to its middle; the pitch is missing or almost missing
6. ▽ — plucking and slide by a tuning key
7. ▲ — bend the string; press onto the string behind the bridge, raising the pitch
8. > — put a pencil between two strings, make fast bouncing between them and simultaneously move the pencil vertically along the strings
9. ● — strike a string by a tuning key and let vibrate
10. ⊕ — knock the harp deck
11. ▼ — flatten a pedal (pedal action only)
12. ▲ — sharpen a pedal (pedal action only)
13. ≡ — metallic sound: clanking by intermediate pedal positions (see above 'Accidentals for Metallic Sounds')
14. ⚡ — clanking by collision of bass strings while powerful *arpeggio*
15.  — key clanking: hold a tuning key very close to a string margin but do not touch the string; after plucking the string starts to collide with the key: move the key along the string to its centre slowly (when the arrow is pointed down) or move to the margin (when the arrow is pointed up); sound of collision gradually changes making an effect of "flanging distortion".

Рис. 2. Н. Хруст. *Schönfunk* (Missing Piece) (фрагмент авторской нотации)

sando. В книге Дуловой его описанию отведено значительное место, причём многие из данных ею образных характеристик, зафиксированных в особой терминологии, оказываются актуальны и при обращении к музыке более позднего времени. Так, масштабные *glissandi*, составляющие основу партии арфы в оркестровой пьесе Кайи Саариахо “Orion” (2002), близки разновидности описанного отечественным исследователем «глиссандо Эола», рождающего т. н. «эффект падающих ногтей» [2, с. 177] (пример 1).

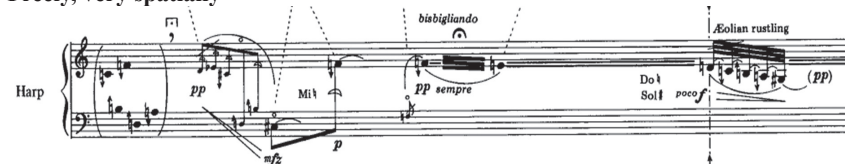
Пример 1.

Delicato, misterioso $\text{♩} = 54$



Пример 2.

Freely, very spatially



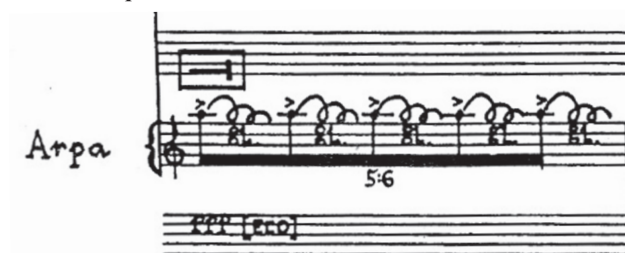
Пример 3.

$\text{♩} = 92$



Пример 4.

Molto tranquillo $\text{♩} = 33$



Партия арфы в квинтете Тору Такэмицу “Rain spell” («Заклинание дождя») для флейты, кларнета, фортепиано, арфы и вибратона (1982) включает эффект «Эолова шелеста»: *glissandi*, производимые руками, но с помощью педальной модуляции, становятся частью изысканной комбинации пальцевых и ногтевых приёмов игры, флажолетной и реальной звучности, *bisbigliando* (пример 2).

В пьесе для флейты, альты, арфы и чтеца *ad libitum* «Сад радости и печали» (1980) для создания

К. Саариахо.

“Orion” (фрагмент партитуры)

Т. Такэмицу.

“Rain spell” (фрагмент партитуры)

С. Губайдулина.

«Сад радости и печали» (фрагмент партитуры)

особого колористического эффекта София Губайдулина прибегает к «аккордам Эола» – кластерным *glissandi*, а также предполагает для исполнения данного приёма использовать настроенный ключ. В «Пяти этюдах» для арфы, контрабаса и ударных (1965) композитор широко пользуется двойными и тройными *glissandi* от неопределённых звуков, *glissandi* левой рукой в пределах первой и второй октав и *glissandi* в разных направлениях, выполняемыми с помощью пальцев и палочек (пример 3).

Среди необычных тембровых «персонажей», населяющих хрупкий звуковой мир «Xenia» для 26 исполнителей (1991)

Александра Раскатова, – специфический щипок-*glissando* ключом арфы, фоном которому становятся чистейшая диатоника, невесомая флажолетная игра и тихое пение инструменталистов (пример 4).

Педальные модуляции, рождающие иллюзию почти невесомого, наполненного «воздухом» *tremolo*, и *glissandi* ключом –

один из излюбленных приёмов Альфреда Шнитке, использованный им в том числе в Концерте для гобоя, арфы и струнных (1971), где арфисту приходится одновременно задействовать обе ноги. К гибкому и выразительному приёму педального мини-*glissando*, при котором не происходит реального тонового *glissando*, обращается в “Postludio” для арфы (1990) и Юрий Каспаров (пример 5).

Высота меняется ступенчато, при этом в промежуточной позиции педали «металлический» эффект возникает с шумовой составляющей – дребезжанием струны о зубцы дисков педального механизма. В пьесе Каспарова для десяти исполнителей “Idyll of parallel reality” («Идиллия параллельной реальности», 2018) широко используются удары по деке, а также распространённый в современной музыке для арфы ударно-шумовой приём – разновидность *Bartok-pizzicato*⁸, когда после игры в позиции *près de la table* палец как бы отскакивает от струны и ударяется о деку⁹.

Разнообразные формы *glissando* в оркестровой и ансамблевой музыке Владимира Тарнопольского могут наделяться вполне конкретной ассоциативностью и изобразительностью, как, например, стилизация «à la гусли» в пьесе “Tabula Russia” (2015) (пример 6).

Однако в большинстве случаев художественный смысл использования композитором подобной игры связан с интрамузыкальной образностью, цель которой – достижение красочного сонорно-сонори-

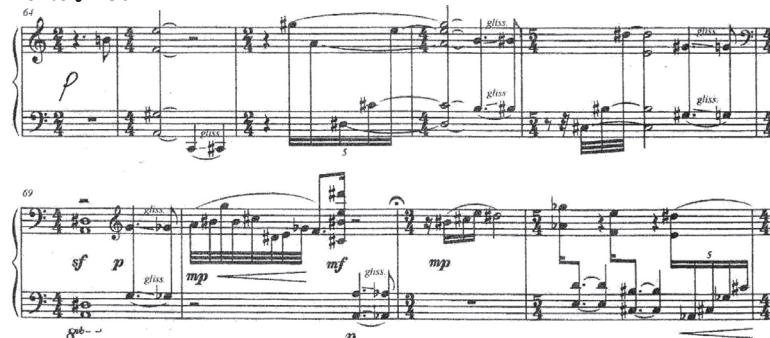
стического эффекта в результате смешения звуковых и шумовых компонентов. Подобное явление часто достигается с помощью позиционного переключения педалей, без участия или с участием игры рук – как в пьесе “Cassandra” (1991) или в опере “Jenseits der Schatten” («По ту сторону тени», 2003), когда при производстве шумовых кластеров в низком регистре используется промежуточное положение педалей (пример 7).

На эффекте резонанса звукошумовых кластеров в самом низком регистре основана партия арфы в пьесе Фараджа Караева для ансамбля солистов “Klänge einer traurigen Nacht” («Маленькая музыка

Пример 5.

Ю. Каспаров.

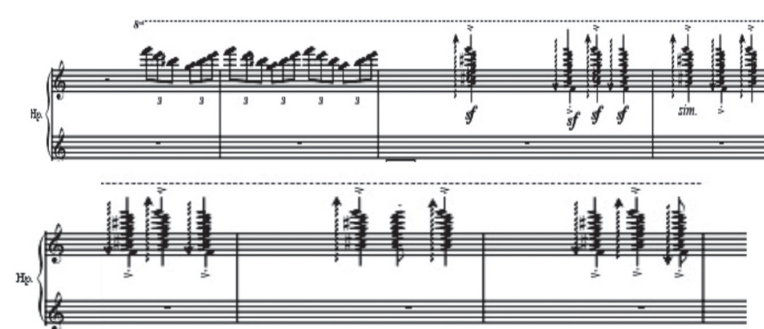
“Postludio” (фрагмент партитуры)

Lento $\text{♩} = 50$ 

Пример 6.

В. Тарнопольский.

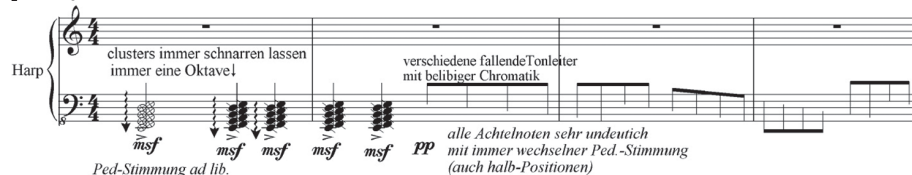
“Tabula Russia” (фрагмент партитуры)

 $\text{♩} = 148$ 

Пример 7.

В. Тарнопольский.

“Jenseits der Schatten” (фрагмент партитуры)

 $\text{♩} = 120$ 

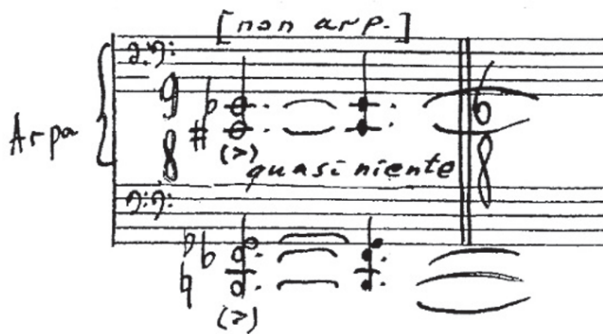
печальной ночи», 1989). В качестве заключительного аккорда здесь требовался пятизвучный кластер, однако найденное композитором сочетание тонов *his-cis-d-es-fes* оказалось неисполнимо в нужной тесситуре контроктавы ввиду отсутствия струны «си»¹⁰. Обходя эту проблему, Караев придумал другое созвучие, дополнив образующее кластер четырёхзвучие отстоящим от него на тон звуком *ges* (пример 8).

Пример 8.

Ф. Караев.

“Klänge einer traurigen Nacht”
(фрагмент партитуры)

Misterioso ♩ = 63–66

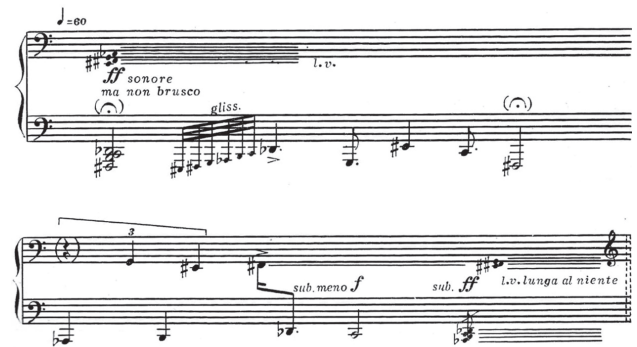


К подобному звуковому эффекту восходит техника «парящих» кластеров, применённая Олегом Фельзером в Сонате для арфы (конец 1970-х – начало 1980-х годов) (пример 9) и лежащая в основе многообразия ударных приёмов игры по стру-

Пример 9.

О. Фельзер.

Соната для арфы
(фрагмент партитуры)



нам – техники, широко представленной в партитурах новейшей музыки.

Исследование звукового потенциала музыкального инструмента – задача сложная и интересная как для композиторов, так и для исполнителей. По сути, это одно из направлений современного исполнительства, в общеисторическом контексте развития искусства звуков естественным образом связанное с эволюцией музыкального языка и форм его репрезентации. Раскрытие ресурса тембра не только в значении краски, но и в качестве категории формообразования, – важноеобретение XX столетия, и расширенные техники игры служат одним из проводников этой актуальной идеи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О «новой эвфонии» (новом благозвучии) как метафоре, реализующей идею «бесшовной» интеграции стилей, говорил Владимир Тарнопольский, комментируя программу юбилейного концерта, состоявшегося в Рахманиновском зале Московской консерватории 11 ноября 2005 года. В настоящей статье это понятие трактовано не столько метафорически, сколько вполне конкретно, в качестве характеристики звучания – это «новое благозвучие», возникающее вследствие использования особых исполнительских приёмов.

² Именно о такой интеллектуальной «виртуозности знания» говорил Л. Берио, харак-

теризуя особый тип музыканта, способного обнаружить связь между композиционным замыслом и его инструментальным воплощением и таким образом «разрешить напряжение между творческими задачами прошлого и настоящего, используя свой инструмент в качестве средства исследования и выразительности» [9, с. 30].

³ В российском музыкознании попытки научного исследования расширенных исполнительских техник крайне редки и, как правило, связаны с технологией исполнительства на конкретном инструменте – сошлёмся на следующие разработки: Вискова И.В. Пути



расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская консерватория, 2009; Новые приёмы игры на флейте / сост., автор метод. части О.И. Танцов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011; Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: дис. ... канд. искусствоведения. Казань: Казанская гос. консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2012; Бойкова В.П. Расширенные исполнительские техники в творчестве Зигфрида Пальма: путь к новому виолончельному искусству: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. Особняком стоит диссертация Н.Ю. Хруста, в которой осуществлён системный теоретический взгляд на проблему новых техник игры и предложена их обобщающая классификация [3].

⁴ Разнообразие приёмов *bisbigliando* демонстрируют, в частности, виртуозные опусы «арфового Паганини» XIX столетия Элиаса Пэриш-Алварса. Ссылаясь на Х.Й. Цингеля, В.Г. Дулова отмечает, что эта разновидность *tremolo*, как и флажолетная игра, были известны уже арфистам древности, что подтверждают сохранившиеся рисунки [2, с. 166].

⁵ 15 позиций у Берлио и 23 – у Фонтейн. К этим партитурам, как и к примерам из пьес Дж. Шелси, О. Бочихиной, Н. Хруста и Д. Курляндского, автор обращается в статье [1].

⁶ Более распространённым для обозначения сходного звукового эффекта является знак, напоминающий букву «Т» (см. партитуры Л. Берлио, Ж. Фонтейн, Т. Такэмицу, К. Сариано и других композиторов второй половины XX века).

⁷ Флэнджер – электронное устройство обработки звука, создающее звучание, подобное глissандо по обертонам; дисторшн – устройство искажения тембра звука, работающее по принципу перегрузки электрической цепи.

⁸ *Bartok-pizzicato* – приём игры на струнных, при котором струна ударяется о гриф инструмента.

⁹ Об использовании аналогичного приёма Л. Берлио, Ж. Фонтейн, Дж. Шелси, а также Э. Варезом в начале партитуры для большого оркестра «*Ameriques*» («Америки», 1918–1921 / ред. 1927), см. в: [1].

¹⁰ Парадоксальным образом звук *his* (равный по звучанию *s*) невозможен, в то время как расположенный ниже его *ses* (равный по звучанию *h*) осуществим (!)

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М.С. О новых приёмах исполнительства на арфе в контексте сонорной техники второй половины XX–начале XXI века // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сб. ст. по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида РГУ имени А.Н. Косыгина. 13–16 апреля 2018 года / под общ. науч. ред. Я. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М. Казачкова. М.: Академия имени Маймонида, 2018. С. 33–45.
2. Дулова В.Г. Искусство игры на арфе. М.: Сов. композитор, 1975. 230 с.
3. Хруст Н.Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: дис. ... кандидата иск. М.: Московская консерватория, 2017. 484 с.
4. Aubat-Andrieu M., Bancaud L., Barbé A., Breschand H. Guide to the Contemporary Harp Paperback / transl. by L. Rossi and J. Rossi. Bloomington: Indiana University Press, 2019. 216 p.
5. Clifton L. The Development of the Modern Pedal Harp and Its Influence on European Compositions. An Honors Thesis. Ball State University. Muncie, Indiana, 2020. 31 p.
6. Iversen E.J. A Brief Historical Survey of the Harp and its Literature with an Analysis of selected Harp Compositions from the Mid-Twentieth Century to the Present. Dissertation for the degree of Ph.D. Michigan: Michigan State University, 1981. 148 p.

7. Gardner R. *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993. 296 p.
8. Houser K.A. *Five Virtuoso Harpists as Composers: Their Contributions to the Technique and Literature of the Harp*. Dissertation for the degree of Ph.D. *Tucson*, Arizona: University of Arizona, 2005. 141 p.
9. Luciano Berio. *Sequenzas for Solo Instruments: 3 AudioCD's: Album: Booklet*. Germany: Naxos Rights International Ltd, 2006. (Naxos – 8.557661-63). 34 p.
10. Rensch Roslyn. *Harp and Harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 384 p.
11. Robertson A. The Twenty-First-Century Harp // *Contemporary Music Review*. 2019. Vol. 38. No. 6, pp. 549–552.
12. Whatley K. *Rough Romance: Sequenza II for Harp as Study and Statement // Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis* / ed. by J.K. Halfyard. Routledge, 2007, pp. 39–52.

Об авторе:

Высоцкая Марианна Сергеевна, доктор искусствоведения, член Московского союза композиторов, профессор, заведующий кафедрой современной музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), обладатель Первой премии Высшего Европейского конкурса органистов (Concours Interrégional Supérieur, Люксембург, 2002), **ORCID: 0000-0001-5357-7573**, anna_mari@mail.ru

REFERENCES

1. Vysotskaya M.S. O novykh priemakh ispolnitel'stva na arfe v kontekste sonornoy tekhniki vtoroy poloviny XX–nachale XXI vekov [On New Techniques of Harp Performance in the Context of Sonorous Technique of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries]. *Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii Akademii imeni Maymonida Rossiyskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.N. Kosygina. 13–16 aprelya 2018 goda* [Traditions and Prospects of Art as a Phenomenon of Culture: Collection of Articles on Materials of the International Scientific Conference of Maimonides Academy of Russian State University named after A.N. Kosygin. 13–16 April 2018]. Scientific editorial by J. Sushkova-Irina; editor-compiler M. Kazachkova. Moscow: Akademiya imeni Maymonida, 2018, pp. 33–45.
2. Dulova V.G. *Iskusstvo igry na arfe* [The Art of Playing the Harp]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 230 p.
3. Khrust N.Yu. *Novye instrumental'nye tekhniki: opyt klassifikatsii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [New Instrumental Techniques: the Experience of Classification: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2017. 484 p.
4. Aubat-Andrieu M., Bancaud L., Barbé A., Breschand H. *Guide to the Contemporary Harp Paperback*. Transl. by L. Rossi and J. Rossi. Bloomington: Indiana University Press, 2019. 216 p.
5. Clifton L. *The Development of the Modern Pedal Harp and Its Influence on European Compositions. An Honors Thesis*. Ball State University. Muncie, Indiana, 2020. 31 p.
6. Iversen E.J. *A Brief Historical Survey of the Harp and its Literature with an Analysis of selected Harp Compositions from the Mid-Twentieth Century to the Present*. Dissertation for the degree of Ph.D. Michigan: Michigan State University, 1981. 148 p.
7. Gardner R. *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993. 296 p.



8. Houser K.A. *Five Virtuoso Harpists as Composers: Their Contributions to the Technique and Literature of the Harp. Dissertation for the degree of Ph.D. Tucson, Arizona: University of Arizona, 2005. 141 p.*
9. Luciano Berio. *Sequenzas for Solo Instruments: 3 AudioCD's: Album: Booklet.* Germany: Naxos Rights International Ltd, 2006. (Naxos – 8.557661-63). 34 p.
10. Rensch Roslyn. *Harp and Harpists.* Bloomington: Indiana University Press, 2017. 384 p.
11. Robertson A. The Twenty-First-Century Harp. *Contemporary Music Review.* 2019. Vol. 38. No. 6, pp. 549–552.
12. Whatley K. Rough Romance: Sequenza II for Harp as Study and Statement. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis.* Ed. by J.K. Halfyard. Routledge, 2007, pp. 39–52.

About the author:

Marianna S. Vysotskaya, DrSci (Arts), Moscow Union of Composers Member, Professor, Head of the Contemporary Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), First Prize winner of the Highest European Competition of Organists (Premier Prix of the Concours Interrégional Supérieur) (Luxembourg, 2002), **ORCID: 0000-0001-5357-7573**, anna_mari@mail.ru

