

*Марина Михайловна Подгузова* – кандидат искусствоведения,  
редактор Отдела компьютерных технологий и информационной  
безопасности Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского  
(Москва, Россия),  
*marina.podguzova@gmail.com*

*Marina M. Podguzova* – Ph.D. (Arts),  
Editor at the Computer Technology and Information  
Security Department of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory  
(Moscow, Russia),  
*marina.podguzova@gmail.com*

УДК 78.071.2+787.5

DOI 10.61908/2413-0486.2023.33.1.111-127

МЕЖДУ СВОБОДОЙ И АВТОРСКИМ ТЕКСТОМ:  
А. Г. ЦАБЕЛЬ КАК РЕДАКТОР АРФОВЫХ ПАРТИЙ И КАДЕНЦИЙ

BETWEEN FREEDOM AND AUTHOR'S TEXT:  
A. G. ZABEL AS AN EDITOR OF HARP PARTS AND CADENCES

*Аннотация*

Имя Альберта Цабеля известно на всех без исключения континентах. Арфист-виртуоз, композитор, аранжировщик, он оставил значительное наследие в каждой сфере своего творчества.

Предлагаемая статья посвящена редакторской деятельности арфиста, ставшей одним из его основных профессиональных направлений. Являясь артистом Мариинского театра, он осуществил значительное количество обработок арфовых партий и каденций.

В публикации впервые представлен взгляд на востребованность подобного рода деятельности, осуществлён анализ редакторских версий каденций из балетов П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Щелкунчик», предложена оценка значимости деятельности А. Г. Цабеля в данной области в контексте влияния на мировое арфовое искусство.

*Abstract*

The name of Albert Zabel is known on all continents without exception. As a virtuoso harpist, composer and arranger he left a significant legacy in every area of his work.

The proposed article is devoted to the editorial activity of the harpist, which has become one of his main professional areas. Being an artist of the Mariinsky Theatre, he performed a significant number of adaptations of harp parts and cadences.

The publication for the first time presents a look at the demand for this kind of activity, analyzes the editorial versions of the cadences from P. I. Tchaikovsky's ballets "Swan Lake" and "The Nutcracker", offers an assessment of the significance of A. G. Zabel's activity in this area in the context of the impact on the world harp art.

*Ключевые слова:* А. Г. Цабель, арфа, каденция, «Лебединое озеро», «Щелкунчик», арфист, арфовое искусство

*Keywords:* A. G. Tsabel, harp, cadence, "Swan Lake", "The Nutcracker", harpist, harp art

Имя Альберта Генриховича Цабеля (1834–1910) – отечественного арфиста немецкого происхождения – известно всем без исключения исполнителям на арфе не только в нашей стране, но и за рубежом. Блистательный виртуоз, первый профессор по классу арфы в России, композитор, аранжировщик, как все истинно большие художники он оставил значительное наследие во всех сферах своей деятельности.

Среди широкого спектра профессиональных интересов приоритетным направлением в творчестве А. Г. Цабеля, как и любого музыканта-инструменталиста, являлось исполнительство. Он зарекомендовал себя виртуозом высочайшего класса и вёл активную сольную концертную деятельность до конца XIX столетия.

Выдающиеся современники высоко оценивали талант музыканта. Ц. А. Кюи восхищался игрой «чудесного, первоклассного арфиста г. Цабеля»

[2, с. 98] и считал его «бесподобным» [1, с. 150] исполнителем. М. М. Фокин находил, что он является одним из «больших музыкантов» [9, с. 364]. Рецензенты, оценивая выступления Альберта Генриховича, писали, что «его техника изумительна... В игре на арфе он не имеет соперника. Его справедливо называют Царём арфы» [5, с. 92].

Рассматривая исполнительскую деятельность А. Г. Цабеля невозможно обойти его работу в оркестре Мариинского театра, где ему приходилось не только исполнять, но и редактировать партии арфы и каденции. Со временем это выделилось в отдельную сферу деятельности Альберта Генриховича, значение которой мы и попытаемся проанализировать в предлагаемой публикации.

Одним из ярких примеров оркестровых редакций блистательного музыканта служит партия арфы в опере Р. Вагнера «Валькирии». Весной 1863 года композитор приехал в Санкт-Петербург, чтобы в Мариинском театре дирижировать исполнением отрывков из своих опер.

Альберт Генрихович вспоминал, что «петербургские арфисты отказывались принять участие, так как не могли преодолеть затруднений, встречающихся в оркестровых партиях...» [10, с. 5]. Среди музыкантов, для которых исполнение арфового голоса составило значительную трудность, была и И. И. Эйхенвальд<sup>1</sup>, с которой Дирекция Санкт-Петербургских театров вследствие данного эпизода не продлила контракт, посчитав её недостаточно профессионально образованной.

М. А. Фёдорова в своём диссертационном исследовании приводит архивный документ, фиксирующий положительное решение, принятое 31 августа 1864 года Конторой Санкт-Петербургских Императорских театров в отношении просьбы И. И. Эйхенвальд о зачислении её в оркестры Московских

---

<sup>1</sup> Эйхенвальд Ида Ивановна (1842–1917) – русская арфистка немецкого происхождения, педагог. В 1861 году переехала в Россию. Солистка оркестров Мариинского и Большого театров. Первый профессор по классу арфы Московской консерватории.

Императорских театров [8]. На основании данного документа исследователь делает вывод о переводе арфистки из Мариинского в Большой.

Однако в книге А. Д. Тугай читателю предложен ещё один архивный источник, свидетельствующий именно о том, что с арфисткой «не был возобновлён ангажемент на 63–64 гг.» [7, с. 103]. Таким образом, хронологически верным является ход событий, при котором И. И. Эйхенвальд завершила свою работу Мариинском театре в 1863 году вследствие того, что с ней не был продлён контракт, и стала арфисткой Большого в сезоне 1864–1865. Отмечу, что Ида Ивановна была не единственной, кто не смог исполнить партии «Валькирии». Г. Шульцу<sup>2</sup> и Н. Лебедеву-Васильеву<sup>3</sup>, работавшим в это же время в театре, это также оказалось не под силу.

Необходимо отметить, что И. И. Эйхенвальд успешно работала в оркестре Большого театра, а также являлась профессором Московской консерватории, что в корне опровергает суждение о ней театральной дирекции и лишь подтверждает мнение А. Г. Цабеля о партиях арфы «Валькирии», как о неисполнимых. Однако отказ от участия в постановке отрывков оперы маститого композитора, тем более приехавшего дирижировать своими сочинениями, вызвал гнев театральной дирекции, который естественно пал на рядовую арфистку. Слишком уж авторитет Р. Вагнера перевешивал профессиональную компетентность молодой исполнительницы.

Выходом из ситуации, сложившейся на репетициях, стало переложение оркестрового голоса на две арфы, осуществлённое Альбертом Генриховичем.

Подробное описание данного эпизода, казалось бы, не соответствующего заявленной теме, приведено мною для иллюстрации того положения, в котором оказывались арфисты, вследствие незнания композиторами инструмента, что в случае с И. И. Эйхенвальд привело к достаточно драматичным последствиям.

---

<sup>2</sup> Шульц Георг (1796–1865) – арфист-виртуоз. Арфист оркестров Санкт-Петербургских императорских театров в 1834–1865 годах.

<sup>3</sup> Лебедев-Васильев Николай (1841–1868) – арфист оркестров Санкт-Петербургских императорских театров в 1863–1868 годах.

Ещё одним примером подобного рода послужила постановка оперы С. И. Танеева «Орестея». А. Д. Тугай в книге «Арфа в России» приводит письмо А. Г. Цабеля [7], адресованное Э. Ф. Направнику, в то время первому дирижёру Мариинского театра, в котором музыкант, оценивая техническую сторону партий арфы, отмечал, что в том виде, в котором они написаны, их исполнять невозможно. Письмо датировано 3 марта 1895 года, а уже 13 марта С. И. Танеев отмечал в своём дневнике: «Получил письмо от Направника. Он пишет, что партии арфы будут высланы мне» [6, с. 75]. Как видим, Эдуард Францевич прислушался к мнению ведущего арфиста оркестра и отправил голоса композитору на доработку.

22 марта, начав редактирование нотного материала, С. И. Танеев обратился за помощью к И. И. Эйхенвальд – оба музыканта, и композитор, и арфистка, преподавали тогда в Московской консерватории – попросив её «проиграть партии арф из “Орестей”» [6, с. 80]. Однако Ида Ивановна высказала противоположную мнению А. Г. Цабеля точку зрения: «Она сыграла обе партии арфы и сказала, что они не трудные, что в “Снегурочке” и в “Тушинцах” – гораздо труднее» [там же, с. 81]. Несмотря на мнение московской арфистки, композитор на протяжении нескольких дней всё же работал над их исправлением. По-видимому, мнение дирижёра Мариинского театра сыграло здесь решающую роль.

Каким был первоначальный вариант арфовых голосов в опере С. И. Танеева, сейчас не представляется возможным установить. Действительно ли они были невероятно сложны, и мнение И. И. Эйхенвальд стало лишь отголоском полученной тридцать лет назад обиды? Возможно и то, что виртуозное мастерство арфистки возросло настолько, что исполнение партий в новом произведении не составило для неё труда. А. Г. Цабель, сумевший найти выход в ситуации с партиями «Валькирии», невольно стал тогда эталоном профессионализма, уровню которого Ида Ивановна, по мнению Дирекции императорских театров, не соответствовала. Спустя же три десятилетия

московская арфистка в какой-то степени оказалась на месте своего петербургского коллеги, исполнив то, что у него вызывало сложности.

Помимо обработок оркестровых партий арфист создал Соло к опере Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур», а также антракт к балету Л. Минкуса «Роксана», которые со временем выделились в отдельные концертные произведения и широко исполняются арфистами по сей день, что, несомненно, указывает на их художественные достоинства.

А. Г. Цабелю принадлежат и редакции каденций из балетов П. И. Чайковского – «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица»; Л. Минкуса – «Дон Кихот», «Конёк-горбунок», «Баядерка», «Пахита»; А. Адана – «Корсар».

Обращаясь к каденциям П. И. Чайковского, необходимо отметить широко известный факт, что композитор не создал ни одного произведения для арфы, считая инструмент пригодным только лишь для аккомпанемента. Однако он высоко ценил талант Альберта Генриховича и доверял ему редактирование арфовых партий в своих произведениях. Композитор «не отрицал каденций Цабеля, виртуозных и в тоже время лирических, написанных в духе и характере его балетной музыки», – отмечала А. Д. Тугай [7, с. 123].

Приведу и иную оценку вариантов соло, осуществлённых арфистом, данную автором книги «История исполнительства на арфе» Н. Н. Покровской. «Каденции Цабеля профессионально удобны, виртуозны и очень эффектны, но не всегда совпадают с замыслом композитора. Особенно это относится к соло из балета “Лебединое озеро”, где по ходу действия не требуется внешнего блеска и бравурности» [4, с. 263].

Попробуем оценить достоинства и недостатки редакторских версий А. Г. Цабеля на примере каденций из балетов «Лебединое озеро» и «Щелкунчик», а также подтвердить или опровергнуть приведённые выше суждения.

Итак, арфовые соло в балетах П. И. Чайковского, среди которых каденция из «Лебединого озера», построены по гармоническому принципу, использующему как основную, доминантовую гармонию.

Оригинальный вариант открывается нисходящими пассажами *p*, движение которых сопровождается постепенным *crescendo* до *ff* (пример № 1).

### Пример № 1

П. И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». Второе действие.  
*Pas d'action*. Арфовая каденция. Начальный раздел

В версии А. Г. Цабеля звучат аккорды «по всей арфе», что, как и в приведённом выше случае, сопровождается усилением звучания. Отметим здесь и смену гармоний, отсутствующую в оригинальном варианте (пример № 2).

### Пример № 2

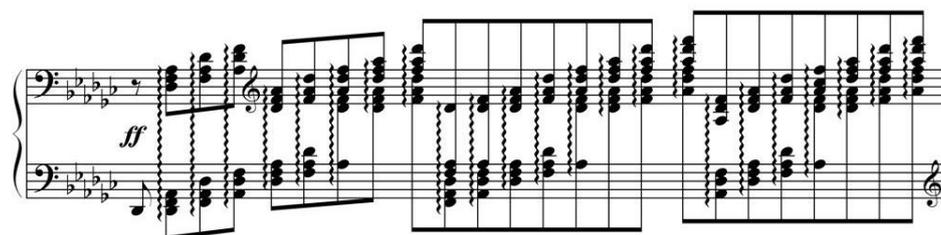
П. И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». Второе действие.  
*Pas d'action*. Арфовая каденция. Версия А. Г. Цабеля, т. 1–4



Следующий раздел обоих соло изложен в аккордовой фактуре. В авторском он построен по противоположному регистровому принципу относительно предыдущего. Арпеджированные обращения доминантового трезвучия имеют здесь восходящий характер движения (пример № 3).

#### Пример № 3

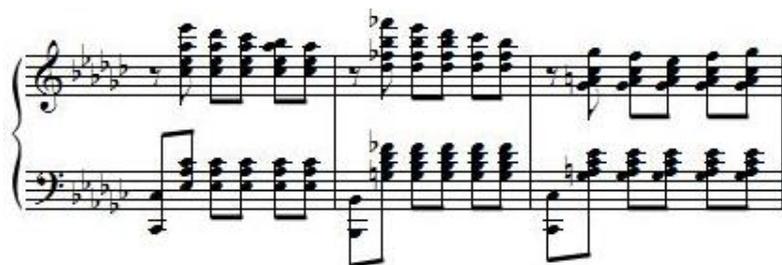
*П. И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». Второе действие.  
Pas d'action. Арфовая каденция. Средний раздел*



В версии А. Г. Цабеля аккорды обладают мелодическим голосом, однако лишены подобного перемещения. К тому же и здесь арфист отказывается от постоянного использования доминантовой гармонии в пользу модуляций (пример № 4).

#### Пример № 4

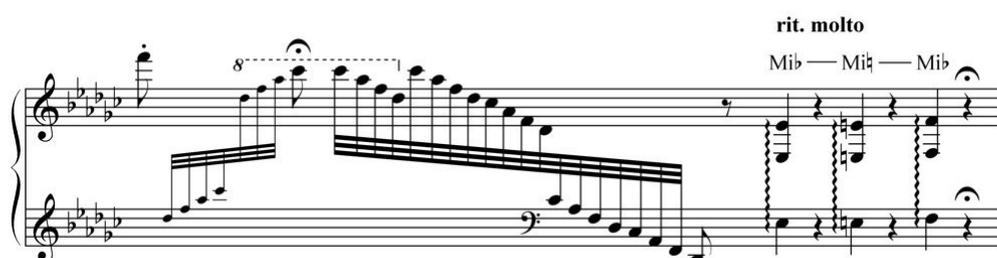
*П. И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». Второе действие.  
Pas d'action. Арфовая каденция. Версия А. Г. Цабеля, т. 5–7*



Завершаются обе каденции нисходящим септаккордом. В авторской версии звучит пассаж по звукам доминантсептаккода (пример № 5). В варианте арфиста Мариинского театра использован септаккорд седьмой ступени, изложенный октавами (пример № 6).

#### Пример № 5

*П. И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». Второе действие.  
Pas d'action. Арфовая каденция. Заключение*



#### Пример № 6

*П. И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». Второе действие.  
Pas d'action. Арфовая каденция. Версия А. Г. Цабеля, т. 10–11*



Как видим, каденции имеют значительное различие. Соло П. И. Чайковского построено на доминантовой гармонии, в его изложении преобладают пассажи. В версии А. Г. Цабеля широко использованы модуляции, а материал преимущественно изложен в аккордовой фактуре. Как

представляется, несовпадение гармонических принципов, положенных в основу данных вариантов, говорит о том, что каденция арфиста Мариинки не является обработкой оригинального варианта, а представляет собой самостоятельное авторское соло.

Возвращаясь к приведённому выше суждению Н. Н. Покровской, можно сделать вывод, что доминирование аккордов в версии А. Г. Цабеля является недостатком, провоцирующим изменение музыкального характера в сторону более яркого, фанфарного, блестящего, что не соответствует действию, происходящему на сцене. Продолжая мысль, высказанную исследователем, можно заключить, что пассажи, звучащие в авторской версии, мягче и нежнее, приближают слушателя к сюжетной линии балета. Безусловно, фактура изложения того или иного материала играет значительную роль в создании художественного образа, однако, на мой взгляд, не решающую. Многое зависит и от исполнительской трактовки. Можно играть аккорды *ff*, в бравурной, яркой манере или – мягче, тише, лиричнее, в динамике *mp-p*. К тому же особенности хореографии той или иной постановки обуславливают вариативность интерпретации каденции. Арфист, исполняющий соло, «должен быть достаточно гибким, чтобы реализовать замысел Чайковского» [11, с. 17]. Думаю, именно это и имела в виду в своём высказывании А. Д. Тугай.

Отдельно стоит заметить, что в настоящее время в нашей стране исполняются обе каденции: П. И. Чайковского и А. Г. Цабеля. Первая версия входит в репертуар арфистов Большого театра. Вторая спустя более ста лет звучит в спектаклях Мариинского. Думаю, что данный факт аргументированно подтверждает ценность каденции петербургского музыканта.

Среди арфистов также существуют приверженцы той или иной версии соло из «Лебединого озера». Приведу отрывок из воспоминаний выдающегося московского арфиста М. П. Мчеделова<sup>4</sup>, в котором он описывает своё

---

<sup>4</sup> Мчеделов Михаил Павлович (1903–1974) – советский арфист, педагог и композитор. Заслуженный работник культуры РСФСР (1966). Работал в Государственном симфоническом

знакомство с ленинградской коллегой Е. А. Алымовой<sup>5</sup> и её исполнение каденций из балетов П. И. Чайковского: «Приездом её я и воспользовался в том отношении, что послушал “Лебединое озеро”. Каденцию она исполняла Цабеля, что мне понравилось больше, чем каденция самого Чайковского.

Благодаря её любезности она написала мне каденцию Цабеля, и я её выучил, но каденция “Щелкунчика”, тоже Цабеля, мне не понравилась из-за длинноты и нагромождённости» [3, с. 159].

Как видим, московский арфист М. П. Мchedлов отдал предпочтение версии петербуржца А. Г. Цабеля. Интересно, что достаточно часто данный вариант признают лучшим по сравнению с авторским арфисты северной столицы, и, наоборот, оригинальная версия в большей степени полюбилась москвичам. Думаю, различия в предпочтениях связаны здесь с приверженностью к традициям, сложившимся в ведущих театрах обеих столиц.

А. Г. Цабель, являвшийся авторитетнейшим музыкантом Мариинки, исполнял свои версии каденций. Арфисты, работавшие в оркестре вместе с ним или после, в большинстве своём были его учениками, продолжившими их «музыкальную жизнь». Соглашусь с мнением исследователя, что и «влияние культуры его игры и манеры исполнения вплоть до наших дней сказываются на его музыкальных детях и внуках среди лучших представителей петербургской школы» [4, с. 266].

---

оркестре СССР, в оркестрах Московской филармонии, Московской оперы, Театра оперы и балета им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также Большого симфонического оркестра Всесоюзного радиокомитета. Преподавал в Музыкальном училище при Московской консерватории имени П. И. Чайковского, в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Автор сочинений для арфы.

<sup>5</sup> Алымова Елена Александровна (1882–1942) – советская арфистка, педагог. Работала в оркестрах Харьковского оперного театра, Оперного театра Зимина в Москве, Театра музыкальной драмы в Петрограде, Государственного Мариинского театра, Театра Музыкальной комедии, а также в военном оркестре под управлением С. А. Чернецкого. Преподавала в Музыкальном училище В. Ю. Зограф-Плаксиной, Ленинградской консерватории.

И. И. Эйхенвальд, ставшая первой исполнительницей партий арфы в «Лебедином озере», играла авторский вариант каденции. Эту традицию продолжили вновь пришедшие в Большой театр солисты.

Рассмотрим и соло из балета «Щелкунчик». Приведу его полную оригинальную версию (см. пример № 7).

Как видим, основным приёмом авторского варианта являются симметричные разнонаправленные арпеджио, исполняемые одновременно правой и левой руками в быстром темпе, что максимально неудобно для арфистов. В версии А. Г. Цабеля они заменены последовательными нисходящими пассажами с сохранением мелодической линии в их верхней ноте (см. пример № 8).

Пример № 7

*П. И. Чайковский. Балет «Щелкунчик». Второе действие.  
«Вальс цветов». Арфовая каденция*

The image displays a musical score for the harp part of the 'Flower Waltz' cadenza from the second act of Tchaikovsky's ballet 'The Nutcracker'. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 16 and includes the marking 'Cadenza ad libitum'. The second system starts at measure 20. The third system starts at measure 24. The fourth system starts at measure 28 and includes the marking 'riten.' (ritardando). The music is characterized by rapid, symmetrical arpeggiated figures in both hands.

Пример № 8

*П. И. Чайковский. Балет «Щелкунчик». Второе действие.*

«Вальс цветов». Арфовая каденция. Версия А. Г. Цабеля, т. 1–4



Изменения коснулись и изложения восходящего пассажа, используемого П. И. Чайковским во второй половине 13 такта (см. пример № 9).

Пример № 9

П. И. Чайковский. Балет «Щелкунчик». Второе действие.  
«Вальс цветов». Арфовая каденция, т. 13



Отмечу, что данный вариант неуклюж и неудобен. Во-первых, для его исполнения требуется дважды воспроизвести подворот одновременно обеими руками, что достаточно сложно, тем более в быстром темпе. Во-вторых, в завершении необходимо совершить одновременный скачок на кварту или ещё один подворот, что также добавляет неудобств.

Альберт Генрихович применил арфовый тип изложения. Пассаж начинается в более низком регистре и исполняется попеременно правой и левой руками (пример № 10).

Пример № 10

П. И. Чайковский. Балет «Щелкунчик». Второе действие.

«Вальс цветов». Арфовая каденция. Версия А. Г. Цабеля, т. 13



Как видим, вариант соло А. Г. Цабеля опирается на версию П. И. Чайковского, изменено лишь изложение пассажей. Таким образом, в отличие от созданной им самостоятельной каденции из «Лебединого озера», соло из «Щелкунчика» является редакторской версией. Отмечу, что благодаря осуществлённым изменениям, каденция не только перешла в разряд исполнимых, но и зазвучала «по-арфовому», с использованием лучших возможностей инструмента. Ведь то, что удобно написано, хорошо звучит.

Интересно, что существуют и обработки версии А. Г. Цабеля. Арфисты Большого театра исполняют редакцию В. Г. Дуловой, которая сохраняет все нисходящие арпеджио, однако на сильную долю в её начале добавлен октавный доминантовый бас, дополняющий и усиливающий звучание арфы.

Ещё одно изменение касается замены вышеназванного пассажа в 13 такте (см. пример № 10) на блестящее глиссандо, что добавляет каденции яркости и эффектности.

Различается и изложение последнего аккорда. В редакции В. Г. Дуловой добавлен бас в шестой октаве арфы. Так же как и в начале, это увеличивает протяжённость и наполненность звучания теперь уже заключительного аккорда.

Помимо названной, существуют также редакции Генриетты Ренье (*Henriette Reniè*), Самуэля Ганса Адлера (*Samuel Hans Adler*), Ганса Йоакина Цингеля (*Hans Joachim Zingel*), Рут Конхойзер (*Ruth Konhäuser*) и Хельги Сторк (*Helga Storck*), Сары Буллен (*Sarah Bullen*), Карлоса Сальседо (*Carlos Salzedo*). Они звучат в спектаклях театров Нью-Йорк Сити балет (*New York City Ballet*),

Американского театра балета (*American Ballet Theatre School*), Парижской оперы (*Paris Opera Ballet*) и других. В одной из них сокращены нисходящие пассажи в низком регистре арфы, вследствие неудобства их исполнения правой рукой. В другой – сохранены противоположные арпеджио из оригинальной версии, однако они исполняются поочерёдно. В третьей – упомянутый выше пассаж 13 такта разложен на два восходящих, по принципу, использованному А. Г. Цабелем.

Интересно, что мнения арфистов относительно того, какую версию – П. И. Чайковского или А. Г. Цабеля – считать исходной для вышеназванных обработок, разделились. На мой взгляд, именно Альберт Генрихович сделал каденцию исполнимой, внёс выигрышные удобные арфовые приёмы, которые в большинстве своём применены в каждой из редакций, что подтверждает суждение о том, что все они являются вариантами каденции петербургского арфиста.

Таким образом, версия А. Г. Цабеля в настоящее время полностью вытеснила оригинальную и звучит в редакторских вариантах в ведущих театрах по всему миру.

Что же касается её «длинноты и нагромождённости» [3, с. 159], отмеченных М. П. Мchedловым, то, на мой взгляд, данными недостатками она отнюдь не страдает. Текст каденции помещается всего лишь на одной странице. Вероятно, данное суждение возникло вследствие однократного прослушивания соло. Возможно, более подробное знакомство с вариантом арфиста Мариинки, изменило бы точку зрения советского исполнителя.

Рассматривая обработки оркестровых каденций, осуществлённые А. Г. Цабелем, обращаю отдельное внимание на то, что все они написаны с прекрасным знанием возможностей инструмента, доступным только профессионалу высочайшего класса. С помощью применения наиболее эффектных приёмов – пассажей, глиссандо, арпеджированных аккордов – арфа и её звучание показаны с самых выгодных сторон. Безусловно, техническая

грань каденций требует от арфистов определённой оснащённости, что характеризует их автора как блистательного виртуоза.

Также стоит отметить, что «цабелевские» соло со временем стали мерилем профессионального мастерства. По качеству их исполнения на конкурсах в оркестры составляется суждение о технической подготовке арфиста.

Резюмируя всё вышесказанное, можно сделать вывод о том, что работа Альберта Генриховича в театре выходила далеко за рамки только лишь исполнительства. Она вмещала и активную деятельность редактора, аранжировщика партий и каденций для арфы. Всё, что было сделано музыкантом в этой области, не просто вызвало интерес или одобрение арфистов, но и прочно вошло в мировую арфовую литературу.

### *Литература*

1. Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л.: Гос. муз. изд-во, 1952. 692 с.
2. Кюи Ц. А. Избранные статьи об исполнителях / сост., ред., вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусина. М.: Гос. муз. изд-во, 1957. 276 с.
3. Подгузова М. М. «Консерватория осталась позади, впереди же – Филармония». Из воспоминаний М. П. Мчеделова // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2. С. 150–160.
4. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1994. 352 с.
5. Рубец А. И. Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей. СПб.: А. Битнер, 1886. 107 с.
6. Танеев С. И. Дневники, 1894–1909 / текстол. ред., вступ. ст. и коммент. Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1981. Кн. 1. 333 с.
7. Тугай А. Д. Арфа в России. СПб.: Композитор, 2007. 152 с.
8. Фёдорова М. А. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 241 с.
9. Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. 2-е изд., доп. и испр. / вступ. ст. и коммент. Г. Н. Добровольской. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1981. 510 с.
10. Цабель А. Г. Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре. Лейпциг [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, 1899. 26 с.

11. Culter S. Performance practice of three Tchaikovsky ballet cadenzas: a discussion of the current editing practice of the «Waltz of the Flowers», «White Swan» and «Rose Adagio» harp cadenzas // *The American Harp Journal*. 2019. Vol. 27, no. 1. P. 16–35.

### References

1. Kjuj C. A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Leningrad: Gos. muz. izd-vo, 1952. 692 p.
2. Kjuj C. A. *Izbrannye stat'i ob ispolnitel'jah* [Selected Articles about Performers]. Compiler, editor, introductory article and note I. L. Gusina. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1957. 276 p.
3. Podguzova M. M. “Konservatorija ostalas' pozadi, vpered i zhe – Filarmonija”. Iz vospominanij M. P. Mchedelova [“The Conservatory is left behind, it’s time for the Philharmonic”. From the memoirs of M. P. Mchedelov]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2018. No. 2, pp. 150–160.
4. Pokrovskaja H. H. *Istorija ispolnitel'stva na arfe* [History of Harp Playing]. Novosibirsk: Novosibirskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni M. I. Glinki, 1994. 352 p.
5. Rubec A. I. *Biograficheskiy leksikon russkih kompozitorov i muzykal'nyh dejatelej* [Biographical lexicon of Russian composers and figures of musical culture]. St. Petersburg: A. Bitner, 1886. 107 p.
6. Taneev S. I. *Dnevniki, 1894–1909* [Diaries, 1894–1909]. Textual edition, introductory article and comments by L. Z. Korabelnikova. Moscow: Muzyka, 1981. Book 1. 333 p.
7. Tugaj A. D. *Arfa v Rossii* [Harp in Russia]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 152 p.
8. Fjodorova M. A. *Istorija klassa arfy Moskovskoj konservatorii (po arhivnym materialam): dis. ... kand. iskusstvovedenija* [The Moscow conservatory harp class history (on archival materials): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2018. 241 p.
9. Fokin M. M. *Protiv techenija: Vospominanija baletmejestera. Scenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'ju i pis'ma. 2-e izd., dop. i ispr.* [Against the Current: Memoirs of the Choreographer. Scenarios and Ideas of Ballets. Articles, Interviews and Letters. 2<sup>nd</sup> edition, revised]. Introductory article and commentary by G. N. Dobrovolskaya. Leningrad: Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1981. 510 p.
10. Cabel' A. G. *Slovo k gospodam kompozitoram po povodu prakticheskogo primenenija arfy v orkestre* [A Word to Composers on the Practical Use of the Harp in the Orchestra]. Lejpcig [i dr.]: Julij Genrih Cimmerman, 1899. 26 p.
11. Culter S. Performance practice of three Tchaikovsky ballet cadenzas: a discussion of the current editing practice of the “Waltz of the Flowers”, “White Swan” and “Rose Adagio” harp cadenzas. *The American Harp Journal*. 2019. Vol. 27, no. 1. P. 16–35.