

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 78.072.3 УДК 070.447:78

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-69-86



Иоганн Фридрих Райхардт и его журнал "Musikalisches Kunstmagazin"



Анастасия Григорьевна Машаргина

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
frnzl@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0004-0709-0771>

Аннотация: Статья посвящена одному из главных трудов композитора и музыкального критика классической эпохи Иоганна Фридриха Райхардта — авторскому журналу для любителей Musikalisches Kunstmagazin (МКМ). Анализируется структура журнала, включавшего как постоянные рубрики («Знаменательные произведения великих мастеров разных времен и народов», «Новые примечательные музыкальные произведения», «Указатель для думающих и исследующих немецких композиторов»), так и нерегулярные разделы, отражавшие актуальные для редактора темы музыкальной жизни. Особое внимание уделено стилю критических текстов Райхардта, отличавшихся живостью, образностью и ярким языком. Категоричность его суждений и эмоциональность высказываний сочетались с последовательной трансляцией общеэстетических идей его современников, стремлением сформировать у читателей — просвещенных любителей музыки — хороший вкус и умение определять критерии художественной ценности произведения.

Ключевые слова: И. Ф. Райхардт, "Musikalisches Kunstmagazin", авторский журнал, периодические издания о музыке, музыкальная критика второй половины XVIII века

Для цитирования: Машаргина А. Г. Иоганн Фридрих Райхардт и его журнал "Musikalisches Kunstmagazin" // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 69–86. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-69-86

From the history of foreign musical culture

Original article

Johann Friedrich Reichardt and his journal "Musikalisches Kunstmagazin"

Anastasia G. Mashargina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
frnzl@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0004-0709-0771>

Abstract: The article is devoted to Musikalisches Kunstmagazin (MKM), one of the most significant works of the classical era composer and music critic Johann Friedrich Reichardt. The article examines the journal's structure, which included a number of regular features, such as "Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker" ("Remarkable Works of the Great Masters from different times and nations"), "Neue merkwürdige musikalische Werke" ("Noteworthy New Music Pieces") and "Fingerzeige für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler" ("A Guide for Thoughtful and Inquiring German Composers") with occasional sections reflecting music life of interest to the editor. Particular attention is given to the style of Reichardt's critical writings, characterized by their vividness, imaginative quality and expressive language. His categorical judgments and emotional commentaries were accompanied by a consistent promotion of the contemporary general aesthetic, as well by a desire to cultivate good taste and the ability to identify the criteria of a work's artistic value in his readers — enlightened music amateurs.

Keywords: J. F. Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin, author's magazine, music periodicals, music criticism in the second half of the 18th century

For citation: Mashargina A. G. Johann Friedrich Reichardt and his journal "Musikalisches Kunstmagazin". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):69-86. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-69-86

В истории музыкальной журналистики Германии XVIII–XIX веков особое место занимает фигура Иоганна Фридриха Райхардта (1752–1814). Своей основной деятельностью Райхардт считал композицию и сочинительство¹. Однако более весомый вклад он внес прежде всего как издатель и музыкальный критик, посвятив этой сфере почти 40 лет жизни. Более того, как

¹ Райхардт написал около 1500 песен на стихи более 125 поэтов; кроме того, в его творчестве представлены и крупные сценические произведения, среди них оперетты *Hänschen und Gretchen*, *Amors Guckkasten*; оперы seria — *Le feste galanti* (*La gioja dopo il duolo*, ò *Le feste superbe*), *Andromeda*, *Protesilao* (только 1 акт; 2 акт написан И. Г. Науманном), *Brenno*; зингшпили — *Claudine von Villa Bella*, *Lila*, *Erwin und Elmire*, *Die Geisterinsel*, *Das Zauberschloss*, *Jery und Bätely*; лидершпили — *Lieb' und Treue* (*Lieb' und Frieden*), *Der Jubel, oder Juchhei, Kunst und Liebe*.

справедливо отмечает Ирина Сергеевна Кузнецова, «Райхардта принято считать одним из основоположников нового направления немецкой журналистики — музыкальной критики» [1, 99]. Эта сфера деятельности Райхардта представлена широким спектром жанров — от критических обзоров в личных письмах и отдельных статей до объемных авторских периодических изданий. Сегодня журналистское наследие Райхардта изучено мало; главные труды, специально посвященные его многосторонней деятельности, принадлежат немецким ученым — Фридриху Йенкелю [2], Максу Фаллеру [3] и Вальтеру Зальмену [4], их исследования появились в первой половине и середине XX века. В диссертации Йенкеля Райхардт рассматривается как композитор, политический публицист и общественный деятель в годы Французской революции. Исследование Фаллера посвящено роли Райхардта в истории музыкальной журналистики, а именно его переходной позиции между теоретико-эстетической традицией и новой практикой музыкальных журналов. Самый обширный и весомый труд о Райхардте создан Зальменом — в нем дается культурный срез эпохи, подробно рассматриваются разные стороны творчества композитора и писателя, его взаимоотношения со знаменитыми современниками. На русском языке существует единственное масштабное исследование, в котором освещается композиторская деятельность Райхардта и кратко рассматривается его эпистолярное творчество (серии «Личных писем» с размышлениями о музыкальном искусстве) — это кандидатская диссертация Елены Сергеевны Паниковой [5].

Цель настоящей статьи — представить отечественному читателю главный труд Райхардта-критика: авторское периодическое издание *Musikalisches Kunstmagazin* (далее — МКМ), не получившее специального изучения в русскоязычной литературе. «Музыкальный журнал об искусстве» выходил в свет в 1782 и 1791 году и выпускался в двух томах, каждый из которых включал четыре выпуска. Будучи единственным автором и редактором, Райхардт самостоятельно определял содержание, наполнение и рубрику своего издания. Как следствие, МКМ транслировал его личные интересы, поэтому в нем отчетливо выражен авторский стиль. Райхардт делился с читателями собственными взглядами на музыкальное искусство, эстетику и философию, композиторское творчество, проблемы исполнительства.

История издания МКМ непростая: оба тома печатались в Берлине самиздатом, на титульном листе значилось: *Berlin: in Verlage des Verfassers* («Берлин: в издательстве автора»). Райхардту пришлось заранее продумать то, как доходы от продаж выпусков могли бы покрывать его довольно значительные расходы. Он определил порог окупаемости первого тома в 500 подписок [6]. Цена одного тома для покупателей составляла шесть рейнских гульденов (или три талера и восемь грошей), и за 500 подписок Райхардт рассчитывал получить 3000 рейнских гульденов. Однако на журнал подписалось лишь 327 человек. Недостаточное финансирование было причиной перерыва между публикациями томов в девять лет (1782 и 1791 годы). Ана-

логичная ситуация была и у других изданий того времени. Как отмечает исследователь Мэри Сью Морроу, «несмотря на все попытки завоевать более широкую читательскую аудиторию, ни одному из музыкальных журналов не удалось просуществовать более нескольких лет — факт, о котором современники глубоко сожалели... *Musikalisches Kunstmagazin* Райхардта закрылся уже после первого тома, поскольку его скромного списка подписчиков не хватало даже на покрытие расходов на бумагу и печать (хотя и *Allgemeine deutsche Bibliothek*, и *Magazin der Musik* находили его оформление ненужным и чрезмерно роскошным!)» [7, 26]. Подписная база второго тома выросла до 428 человек — заметный прирост, но все еще ниже ожидаемого. Недостаточная окупаемость вкупе с малым тиражом и дороговизной нотного приложения делало проект финансово невыгодным. В результате второй том издания стал последним.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ MUSIKALISCHES KUNSTMAGAZIN

МКМ не был единственным авторским музыкально-критическим изданием своего времени, но стал одним из первых ярких образцов музыкальных журналов нового типа. В целом появление музыкально-критической периодики в немецкоязычных землях XVIII века было связано с ростом издательской активности после Семилетней войны. Как отмечают исследователи, именно политическая раздробленность Германии способствовала особой роли печатного слова [8, 105]. С 1760-х годов наблюдался стремительный рост числа журналов: в 1766–1790 годах было основано более двух тысяч новых изданий [8, 113], что отразило общий подъем книжной и музыкальной торговли в таких центрах, как Лейпциг, Гамбург и Берлин. Эти протестантские города с развитой инфраструктурой книгоиздания и либеральным отношением к прессе стали основными площадками для становления музыкальной критики. Среди ранних примеров — журналы Иоганна Маттезона (*Critica Musica*, 1722–1725 и *Der musicalische Patriot*², 1728) и Иоганна Адольфа Шайбе (*Der critische Musicus*, 1737–1740). Эти издания сочетали элементы нравоучительной публицистики и рассуждения о вкусе.

Новый этап развития музыкальной публицистики пришелся на вторую половину XVIII столетия. Изданием, предшествующим МКМ, стал журнал лейпцигского композитора, разностороннего писателя и педагога Иоган-

² Первые музыкальные журналы выходили в виде последовательных выпусков, составленных отдельными музыкантами и теоретиками, стремившимися просвещать публику и, прежде всего, развивать научный подход к музыке через рецензии на произведения как старой, так и новой музыкальной литературы. В качестве образца Маттезон указал немецкий научный журнал *Acta eruditorum* (1682–1782) и оправдывал выбор такого формата необходимостью длительной и глубокой работы. В разделе *Neues von musicalischen Sachen und Personen* («Новости о музыкальных делах и личностях») он опубликовал комментарии к постановкам опер в разных городах Европы.

на Адама Хиллера под названием *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* («Еженедельные новости и заметки о музыке»), который выходил в свет в 1766–1770 гг. Считается, что он стал первым журналом, предназначенным исключительно для любителей [9]. В характеристике, данной на портале RIPM³, отмечается, что это было «первое еженедельное музыкальное издание, обсуждавшее исполнение, публиковавшее рецензии и комментарии на музыкальные события, в частности, оперы в Дрездене и Вене» [10]. В предисловии к своему журналу Хиллер писал, что его еженедельник со временем мог бы рассматриваться как летопись современной музыки [10, 2–3].

Каждый выпуск журнала Хиллера состоял из восьми страниц и включал несколько рубрик. Среди постоянных были следующие тематические разделы: *Nachrichten von musikalischen Begebenheiten und berühmten Musikern* («Новости из мира музыки от известных музыкантов»), *Theoretisch-practische Anmerkungen über verschiedene musikalische Materien* («Теоретико-практические замечания о различных музыкальных материях»), *Anzeigen von öffentlich heraus gekommenen Schriften und Sachen* («Заметки об опубликованных произведениях и материалах») и другие. Также в издании размещались очерки по истории музыки, некоторые статьи были посвящены музыкальной жизни какого-либо европейского города (Лейпцига, Гамбурга, Амстердама) [10, 39].

Хиллер был учителем Райхардта⁴, поэтому неудивительно, что *Musikalisches Kunstmagazin* оказался в большей степени близок именно журналу *Wöchentliche Nachrichten*. В МКМ есть похожие рубрики и критические жанры: так же, как и Хиллер, Райхардт публиковал аналитические статьи, эстетические эссе, цитировал известные философские труды своего времени, освещал новости в сфере искусства. По образцу *Wöchentliche Nachrichten* Райхардт нередко делил статьи на части, публикуя их в соседних выпусках внутри тома.

Вслед за Хиллером Райхардт обозначил и потенциальную аудиторию. Он разделял своих читателей на любителей, профессионалов и знатоков⁵, адресуя публикации МКМ прежде всего просвещенным любителям.

³ RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals) — международный исследовательский портал, посвященный музыкально-периодическим изданиям разных стран XVIII — XX веков. Он включает в себя базы и индексы, цифровые копии изданий и аннотации.

⁴ В начале 1770-х Райхардт, только что переехавший в Лейпциг, брал у Хиллера уроки по композиции и теории музыки.

⁵ О принадлежности музыкантов к той или иной «категории» часто размышляли авторы музыкально-теоретических трактатов и композиторы классического периода. Например, Генрих Кох называл знатоком того, кто «не только правильно ощущает прекрасное или плохое в произведениях искусства, но... может подлинно указать, почему то или иное в них прекрасно или плохо». Любители ограничены ощущениями «воздействия прекрасного или плохого, но не имеют об этом никаких подлинных знаний» [11, 900]. Дилетанты «практикуются в пении или [игре на] инструменте для своего удовольствия» [11, 437]. О гранях различий между мастерами и любителями см.: [12, 137–138], [13, 240–241], [14, 415–416], [8, 119].

СОДЕРЖАНИЕ И РУБРИКАЦИЯ МКМ

Ключевые рубрики *Musikalisches Kunstmagazin* связаны с рецензиями на современные музыкальные произведения, отзывами об исполнителях, статьями по музыкальной эстетике, биографическими очерками о великих композиторах и аналитическими заметками. Единого устоявшегося наполнения журнал не имел, хотя повторяющиеся рубрики не были редкостью. Некоторые из них появлялись в каждом выпуске — например, разделы с оценочными названиями «Знаменательные произведения великих мастеров разных времен и народов», «Новые примечательные музыкальные произведения» или «Указатель для думающих и исследующих немецких композиторов»; некоторые включались однократно в самом первом томе 1782 года — «Новости искусства», «Анекдоты об искусстве», «Инструментальная музыка». Были и такие разделы, которые можно назвать нерегулярными — это объемные статьи, которые Райхардт издавал по частям в нескольких выпусках внутри тома — «Физиогномика голоса», «Народные песни», «Народные танцы» и другие.

Остановимся на содержании ключевых рубрик журнала.

«Знаменательные произведения великих мастеров разных времен и народов» (*Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker*) — раздел, занимающий в журнале одно из центральных мест. Он посвящен произведениям композиторов прошлого, которыми Райхардт восхищался. Роль рубрики заключалась в том, чтобы знакомить читателей с выдающимися сочинениями европейских мастеров и формировать верное представление о музыке. Небольшие аналитические этюды о произведениях Джованни Пьерлуиджи да Палестрины, Николо Порпоры, Джованни Баттисты Бононини, Антонио Саккини, Алессандро Скарлатти, Жана-Батиста Люлли, Жана-Филиппа Рамо, Георга Фридриха Генделя, Кристофа Виллибальда Глюка и других снабжались нотными примерами, опубликованными в клавирном переложении, чтобы у аудитории, имеющей разный уровень музыкальной подготовки, не возникало затруднений при ознакомлении с материалом.

Интересно, что эти тексты в большей степени были сосредоточены на деталях. Райхардт часто обращал внимание на характеристику отдельных моментов в гармонии, инструментовке и драматургическом развитии. Приведем цитату из статьи, посвященной опере *Il pastor fido* («Верный пастух») Генделя, чье мастерство Райхардт ценил очень высоко: «В мелодии плавное движение через близлежащие тоны, обычно полутоны; самое мягкое, быстрое модулирование в ближайшие минорные и мажорные тона, затем великолепное неожиданное вступление после короткого промежуточного ритурнеля: слух, который всегда предчувствует подразумеваемую привычную гармонию в унисон, ожидает резкое трезвучие на ре в басу, и неожиданно вступает нежная малая терция, которая приводит к еще более приятной малой септимере; затем снова мягкое модулирование по всем близким тонам в немногих так-

тах — такое разнообразие дает живое единство!...» [15, 93]⁶. Как видно, в этом фрагменте максимальная аналитическая скрупулезность переплелась с искренним восторгом, побуждая читателя вместе с автором рецензии внимать каждому звуку генделевского сочинения.

Новые примечательные музыкальные произведения (*Neue merkwürdige musikalische Werke*) — рубрика, в которой Райхардт откликался на новинки композиторов-современников. Большинство из них — немцы, в том числе причисляемые сегодня к классикам «второго ряда» (среди них, к примеру, Иоганн Кунау, Иоганн Петер Шульц, Георг Антон Бенда, Иоганн Виттхауер, Кристиан Готлиб Шайдлер и многие другие). Явный акцент на творчестве соотечественников имел несколько причин. С 1775 года Райхардт служил при дворе Фридриха Великого II, а позднее — Фридриха Вильгельма II в должности королевского капельмейстера [16]. Это положение обеспечило ему как личные, так и профессиональные связи со многими выдающимися музыкантами эпохи. Заняв пост после Иоганна Фридриха Агриколы, Райхардт оказался перед необходимостью вписаться в уже сложившиеся придворные музыкальные традиции. Фридрих Великий II, сам будучи профессиональным музыкантом и композитором, высоко ценил творчество Иоганна Адольфа Хассе и Карла Генриха Грауна — предшественника Агриколы на посту королевского капельмейстера. Как отмечает исследователь Мортен Нерфор Шультен, музыкальные вкусы короля Фридриха II были известны своей консервативностью [17, 49]⁷, и Райхардту надлежало не сочинять новые оперы, а лишь дирижировать произведениями Хассе и Грауна, созданными в духе итальянской традиции, господствовавшей в то время при дрезденском и берлинском дворах. Обладая высоким чувством патриотизма и юношеской амбициозностью, молодой композитор стремился обновить музыкальную жизнь Берлина, устраивал концерты, в том числе бесплатные, хотя его инициативы и не имели особого успеха⁸. Патриотический подтекст немецкой музыкальной критики,

⁶ Райхардт описывает арию Эвриллы "*Occhi belli, voi sol siete*" из 2 сцены II акта оперы «Верный пасть». Здесь и далее перевод с немецкого А. Г. Машаргиной.

⁷ Фридрих II весьма своеобразно «покровительствовал» развитию светской музыкальной культуры, не терпел церковной музыки и не выносил немецких певцов. Об этом пишет Тамара Николаевна Ливанова: Его вкусы и мелочная опека тормозили развитие новых направлений музыкального искусства, которые в то время стимулировались самой эпохой Просвещения. И чем крупнее, чем самостоятельнее оказывался придворный музыкант, тем меньше возможностей у него становилось при дворе» [18, 320].

⁸ Несмотря на то, что Райхардт пытался активно развивать музыкальный досуг жителей Берлина с помощью бесплатных концертов (1783–1784), организованных им по образцу французской серии Concert Spirituel, горожане редко посещали их. Паникова называет в качестве одной из главных причин однообразный репертуар, одобренный Фридрихом Великим II, и включавший номера из опер Хассе и Грауна [5, 24]. Кроме того, Райхардт организовывал платные концерты во время поста, где наряду с сочинениями крупных итальянских композиторов (Л. Лео, Ф. Бертони, Н. Йомелли) звучала музыка Й. Гайдна, К. Д. фон Диттерсдорфа, а также самого Райхардта. Однако входная плата в 1 талер делала эти мероприятия менее доступными [там же, 25]. Показательно, что перед началом каждого из таких концертов Райхардт рассказывал о сочинениях из программы [там же, 26], реализуя склонность к просвещению и в устном жанре.

особенно заметный у Райхардта, основывался на подъеме национального общественного сознания. В начале 1770-х молодой композитор ознакомился с трудом Иоганна Готфрида Гердера⁹ «О немецком духе и искусстве», который произвел на него большое впечатление, о чем свидетельствовала заметка в МКМ [15, 206]. Поэтому Райхардт так охотно и много писал о своих немецких коллегах.

Так, в I томе журнала Райхардт помещает рецензию на «Ариадну на Наксосе» Бенды¹⁰, премьера которой состоялась в замке Фриденштайн в Готе 27 января 1775 года. Начинает автор с большого обобщения-введения, погружая читателя в исторический контекст, противопоставляя новаторство Бенды и несостоявшуюся реформу Руссо¹¹: «Этой пьесой Бенда шесть лет назад подарил нам совершенно новый лирический жанр драматического представления — тот, на идею которого Жан-Жак Руссо уже двадцатью годами ранее указал французам своим “Пигмалионом”, дав им образец поэтической музыки» [15, 86]. В этой же части рецензии появляется оценка Бенды как «поистине великого» художника, живущего «своей собственной, замкнутой жизнью», некоего гения-одиночки. В рассуждениях о качествах самой музыки Райхардт подчеркивает его выдающееся мастерство: «Гений Бенды разлил над всем произведением такой волшебный свет, что впечатление его музыки неизмеримо перевешивает все доводы разума» [там же].

В текстах второго тома МКМ (дата выхода которого была изначально запланирована на 1786 год) встречаются упоминания о мастере клавирной музыки Кунау, а также авторе духовных сочинений и песен Шульце. Например, в рубрике *Neue merkwürdige musikalische Werke* Райхардт пишет о новой разработке Шульца — типографских табулатурах [20, 34]. А уже в отдельной аналитической статье он разбирает хоры и песни к «Афалии» Жана Расина,

⁹ Райхардт и Гердер впервые встретились в Кёнигсберге в середине 1760-х годов и уже тогда оказались вовлечены в реформаторское движение, стремившееся переосмыслить человека как существо чувствующее. Для Райхардта это было особенно вдохновляюще: Гердер в те годы глубоко изучал человеческие чувства и размышлял о тонких различиях между зрением и слухом, а также между творчеством художника и музыканта, и такие размышления были близки будущему композитору [19, 30].

¹⁰ Георг Антон Бенда (1722–1795) — немецко-чешский композитор и капельмейстер, один из виднейших представителей музыкального классицизма. Он начинал как скрипач при дворе Фридриха II в Потсдаме, а позднее стал придворным капельмейстером герцога Готского. Наибольшую известность Бенда получил как создатель и реформатор жанра мелодрамы. Его родной брат Франц Бенда, который также являлся музыкантом, впоследствии стал тестем Райхардта.

¹¹ Речь идет о реформе музыкального театра, которую Жан-Жак Руссо выдвигал еще в середине XVIII века. В своем небольшом произведении «Пигмалион» (1762) он предложил новую форму сценического жанра — так называемую «мелодраму» (не в современном, а в первоначальном значении этого слова). Идея заключалась в том, чтобы соединить речитативное произнесение текста с инструментальным сопровождением, не прибегая к пению, как в опере. Руссо считал, что в обычной опере музыка зачастую «заглушает» смысл слов, тогда как в мелодраме слово должно оставаться главным, а музыка — только усиливать эмоциональное воздействие.

сочиненные Шульцем (в издании К. Ф. Крамера¹²) [20, 36]. Фамилия Кунау возникает в связи с «Четырехголосными старинными и новыми хоровыми песнями с провинциальными вариациями» [20, 30], которые также были удостоены довольно большого и подробного разбора.

Изредка во втором томе журнала (в рубрике *Neue merkwürdige musikalische Werke*) фигурируют Иоганн Виттгауер, Кристиан Шайдлер, Людвиг Рейльштаб, Карл Фридрих Цельтер, Иоганн Вильгельм Хасслер. В общей сложности Райхардт упоминает более десятка имен композиторов, представлявших немецкую музыкальную культуру в его время.

Особое внимание Райхардт уделял *собственным произведениям* — их он разбирал очень подробно и охотно в отдельных нерегулярных разделах, явно высоко оценивая свои опусы. Приведем несколько цитат. Первая касается оды *Jungling*, написанной Райхардтом на слова Клопштока (опубликована в разделе «Оды на слова Клопштока» — *Ueber Klopstocks' komponierte Oden*), в ней автор без ложной скромности говорит о своих достижениях; его анализ подчеркивает, насколько, по его мнению, мастерски и корректно он подошел к воплощению поэтического текста: «В оде *Jungling* можно легко понять, что я достиг благородного простодушия, которым эта ода пропитана насквозь, и все это было мне по силам. Мелодия, развивающаяся в светлых тонах, соответствующая ритму слога, является главным средством выразительности. Здесь можно было бы почти обойтись без гармонии: консонирующие аккорды способствуют нежному, благородному общему движению. Вторая строфа обязательно должна быть специально сочинена в качестве противопоставления, и лучше всего можно увидеть, насколько искусен унисон в достижении силы противоположного эффекта» [15, 66].

В другом аналитическом очерке Райхардт сетует на недостаток в конкуренции с таким искусным композитором, как он сам: «Я хотел бы найти среди немецких музыкантов более достойных соперников, чтобы не позволить им идти по этому пути в одиночку. В благородном соревновании всегда есть выгода. Из всех известных мне художников я больше всего хотел бы увидеть работы господина Шульца в этой области: он для меня, в отличие от тысячи других, настоящий художник» [15, 62–63].

Регулярная рубрика *Fingerzeige für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler* («Указатель для думающих и исследующих немецких музыкантов») посвящена обзору современных теорий и трудов, касающихся различных видов искусств. Среди них учение Иоганна Кристофа Аделунга «О языке», а именно о его происхождении и развитии [15, 46]; «Новый Органон» Иоганна Генриха Ламберта, в котором разрабатываются логика и теория познания [там же]; «Всеобщая теория изящных искусств» Иоганна Георга Зульцера — энциклопедия по эстетике [15, 46–47]; «История [естественных] наук Греции и Рима» Кристофа Майнера, основанная на изучении ан-

¹² Карл Фридрих Крамер (1752–1807) — немецкий писатель, сын поэта Иоганна Крамера.

тичной науки [15, 106]; «История Германии» Вильгельма Шмидта, концентрирующаяся на развитии немецкого государства [15, 101].

Более оформленными в журнале Райхардта, по сравнению с его предшественниками, стали рубрики «Новости искусства» (*Kunstnachrichten*) и «Анекдоты об искусстве» (*Kunstanekdoten*). Первая из них повествует не только лишь о событиях. Так, во втором томе можно найти развернутый анонс книги «Идеи о мимике»¹³ Иоганна Якоба Энгеля. Райхардт активно публикует и краткие сообщения о музыкальных новостях, например: «*“Ариадна” Георга Бенды теперь также будет исполняться на французском в Париже и с датским текстом в Копенгагене. “Альцеста” Глюка также переведена на шведский язык и будет представлена на королевской сцене театра в Стокгольме*» [15, 104].

ТЕКСТЫ РАЙХАРДТА: СТИЛЬ И КОМПОЗИЦИЯ

Язык текстов МКМ отличается яркостью, эмоциональной насыщенностью, пристрастием к высокому (и даже высокопарному) слогу.

Так, тексты о любимых композиторах Райхардта изобилуют невероятно выразительными хвалебными эпитетами. Очерки, посвященные сочинениям Глюка, могли внезапно оборваться — Райхардт не находил слов от восторга. Вот как, к примеру, он пишет об «Альцесте»: «*Требуется, вероятно, более глубокий анализ, чтобы показать, насколько она бесконечно правдива и красива в обработке Глюка. Уже выбор тональности, многообразные модуляции с разным направлением и экспрессивная смена движений придают ей большое преимущество, а затем великолепная акцентированная мелодия [Akzentvolle Melodie], быстрое падение и восхождение голоса, очень выразительное использование тяжелых увеличенных интервалов — все это нельзя так просто выразить словами; это можно только прочувствовать, это нельзя произнести [Das fühlt sich nur, das sagt sich nicht]*» [15, 92].

Райхардт мог резко раскритиковать произведение, которое не соответствовало его идеалам, но мог столь же страстно восхищаться музыкой, которая ему нравилась. Например, он высоко ценил философские труды Руссо, но очень скептически относился к его музыкальному дарованию, о чем писал в рубрике «*Новые примечательные музыкальные произведения*»: «*Меня удивило и даже огорчило, что во всех этих сочинениях нет ни следа подлинного, благородного гения Жана-Жака. Одни написаны в манере старых французских композиторов, другие, и таких большинство, полностью выдержаны в духе и стиле итальянских композиторов того времени. Странно и то, что Руссо, разбиравший теорию музыки в своем словаре и сделавший это во многих местах весьма удачно, имел столь мало практических навыков и умения применять и отрабатывать правила в своих собственных произведениях*» [15, 69].

¹³ Engel J. J., 1741-1802; Meil J. W., 1733-1805; Mylius A. Ideen zu einer Mimik Berlin, 1785.

Особенно выразительны в рецензиях Райхардта эмоциональные переходы, возникающие в случае, когда он описывает ожидания от сочинения и изменение своей оценки после прослушивания. На этом драматургическом контрасте выстроен уже упомянутый отзыв на «Ариадну» Бенды: «Вот моя личная история. Из писем из Готы и Лейпцига я узнал о появлении “Ариадны”. И в голове моей тут же возникли все возможные предубеждения: неестественное, резкое соединение речи и музыки, неуместные перерывы в действии ради музыкальных интермедий, неопределенный, зыбкий музыкальный образ¹⁴, неизбежные живописные ухищрения в музыке, лоскутное соединение частей, не сливающихся в целое... Так думал я, когда “Ариадну” впервые давали у нас; мои шаги в театр были не из самых быстрых...» [15, 86]. Реальные же впечатления от знакомства с музыкой оказались противоположны: «Зазвучала увертюра, и я приготовился наблюдать. Но, околдованный этой невыразимо прекрасной увертюрой, я едва заметил, как поднялся занавес; и вот пьеса окончена, а я стою, потрясенный безымянными чувствами, забывший себя, словно зачарованный. Почти то же самое повторилось со мной и на следующих представлениях» [там же]. Интересно, что даже после многократных прослушиваний Райхардт словно не отказывается от критической трезвости: «Лишь потом, после десятого или двенадцатого просмотра, я начал замечать, что в тех упреках, которые рождает рассудок, есть своя доля правды» [там же]. Основной посыл его рецензии, таким образом, — вера в непосредственную силу художественного воздействия, способного затмить холодные расчеты и шаблоны, которыми отчасти мыслит сам Райхардт. При этом в тексте прочитывается поучительная мысль автора о необходимости многократного прослушивания сочинения для его объективной оценки.

Мысли Райхардта зачастую витиевато изложены, образуя непомерно длинные предложения. «Длинноты» свойственны немецкому языку, однако Райхардт в этом плане превосходит многих, его гигантские синтаксические построения сильно затрудняют чтение и рассеивают внимание. Так, в анализе его собственной песни *Schlachgesang* на стихи Клопштока появляется предложение, составленное в оригинале из 92 немецких слов: «Истинное унисонное звучание должно быть таким, чтобы последующие в мелодии ноты аккордов позволяли отчетливо ощутить краски мелодии: ноты должны быть расположены так, чтобы одновременно способствовать ясному пению, а также передавать истинные акценты слов; образующаяся же в результате совместного звучания гармония явно неуместна: потому что какой-либо из одновременно звучащих голосов заставляет тона, которые появляются в качестве акцентных слогов в последовательности мелодии, звучать одновременно раньше или в другом порядке, и тем самым ослабляя эффект мелодичных акцентов» [15, 63]¹⁵.

¹⁴ В оригинале “Ausdruck” — выражение.

¹⁵ *Der wahre Einklang muß so beschaffen sein, daß die in der Melodie aufeinander folgenden Akkordnoten die Harmonie der Melodie deutlich fühlen lassen: wenn diese Noten nun so gestellt sind, daß sie zugleich einen faßlichen Gesang geben und auch die wahren Akzente der Worte ausdrücken, so käme die zusammenklingende Harmonie, die man ihr noch beifügen könnte, offenbar in die Quere: denn*

Во многих текстах МКМ прослеживается тенденция к определенной структуре изложения мысли. От предмета рецензии или аналитического очерка Райхардт нередко переходит к трансляции собственного мнения, похожего на нравоучения или наставления для композиторов и исполнителей. При этом он может уйти достаточно далеко от первоначального тезиса.

Характерный пример — отзыв на музыкальную драму Иоганна Генриха Ролле¹⁶ «Тирза и сыновья» [15, 82–84] (1779) в рубрике «Знаменательные произведения...». Начиная с оценки автора, Райхардт сразу обозначает главные достоинства сочинения: «Как и все прежние драмы господина Ролле, эта также доказывает, что он композитор приятный и популярный, что мягкость и нежность ему особенно свойственны, и что верность слога отличает его от многих современных композиторов» [15, 82]. Однако следом появляется категоричное замечание: «Но то, чего я до сих пор не находил ни в одном из его драматических произведений... — целостности, единого художественного целого, — я не нахожу и здесь» [15, 82].

Этот упрек становится отправной точкой для рассуждения о том, что такое «музыкальное целое» и что, по мнению Райхардта, представляет собой идеальное оперное произведение: оно должно быть «органичным», подчиненным «истинному ходу страсти» и «точному определению и воплощению характеров». Композитор же обязан «изучить человеческое сердце», «знать природу страсти», обладать «тонким чувством» и, кроме того, «иметь достаточное знание языка и поэзии» [15, 83]¹⁷. Эти требования формулируются в назидательной манере, и в целом текст приобретает вид своеобразного нравоучения для музыканта.

Далее Райхардт детально описывает творческий процесс, выстраивая его в логическую схему: композитор должен сначала «тщательно обдумать предмет [страсти]», затем проследить за его «истинным ходом», «обратиться к поэту», после чего «составить план» и лишь затем «предаться чувству» [там же]. При этом автор предупреждает: «Молодой, пылкий художник не должен говорить: „правила сковывают мою свободу“; они [правила] лишь мягкие узды, направляющие гений туда, где он может проявить себя сильнее всего» [там же]. Так, Райхардт транслирует важную для него эстетическую установку: он

irgend eine der zugleichklingenden Stimmen, läßt Töne, die in der Folge der Melodie als Akzenttöne vorkommen, vorher oder in einer anderen Ordnung zugleich hören und schwächt dadurch die Wirkung der melodischen Akzenttöne.

¹⁶ Иоганн Генрих Ролле (1716–1785, Магдебург) — немецкий композитор и музыкальный педагог, директор музыки при Магдебургском университете.

¹⁷ «Особая ценность писания об индивидуальных человеческих жизнях, значимость характерологических исследований, стремившихся постичь “внутреннего человека”, а также необходимость постоянно расширять знание о человеке как чувствующем (а значит, и слышащем) существе — все это не подвергалось сомнению в кенигсбергской среде, где Райхардт делал свои первые шаги в мир знаний. Поэтому естественным было то, что Райхардт начал соотносить великие антропологические вопросы... с собственной сферой деятельности и знаний — музыкой» [19, 30].

не против свободы гения, но тем не менее требует, чтобы творец действовал в пределах организованного порядка.

Рецензия насыщена риторическими приемами — выразительными повторами, подчеркивающими наставительный характер («он будет..., он должен..., он найдет...» — *er wird..., er muss..., er wird...finden...*). При этом критика произведения Ролле не выглядит разрушающей или уничижительной — наоборот, кажется, что увлеченный критик забывает о предмете своего анализа, стремясь поскорее поделиться собственными эстетическими взглядами.

Райхардт почти всегда пишет, как человек, убежденный в наличии единственно правильных принципов композиции. Однако за его категорическими высказываниями и ярко выраженным индивидуализмом подчас стоит отражение актуальных эстетических представлений о музыкальном искусстве, созвучных мнениям современников. Таковыми были его замечания о духовных сочинениях. Например, в рецензии на *Heilig* («Свят») К. Ф. Э. Баха [15, 84–85] Райхардт заявляет: «Собственно говоря, ни арии, ни речитативы неуместны в храме; особенно же — арии с таким излишеством и извивистостью мелодии» [15, 84]. По его мнению, духовная музыка должна быть «чистой и простой», исходящей «прямо из стройнейшей и чистейшей гармонии» [там же]. Райхардт видит опасность в том, что избыточная красота голоса может отвлечь от духовного содержания: «В сольной арии красивая певческая манера отвлекает от молитвы не меньше, а, пожалуй, даже больше, чем дурная» [там же].

Критика конкретного баховского сочинения, как это часто бывает у Райхардта, превращается в размышления о церковной музыке в целом, и эти размышления полностью соотносятся с реалиями времени: композиторы классической эпохи сплошь наделяли церковные сочинения приметами «галантного стиля» и оперной виртуозностью. Особенно сильны были эти явления в Италии, где, по замечанию Ирины Петровны Сусидко, «нормы контрапункта сочетались с виртуозным вокальным письмом, напоминающим об опере и инструментальном концерте, фуги стали более динамичными, с голосами, расцвеченными юбилеями, отношение к диссонансам и голосоведению — более свободным» [21, 12]. Однако и в других европейских странах наблюдалась схожая картина, и Германия не стала исключением¹⁸. Ряд музыкантов выступали против таких вольностей. Так, Кристиан Даниэль Шубарт в трактате «Идеи к музыкальной эстетике» (1806)¹⁹ восклицал: «Образ Богородицы, пусть даже написанный самим Карло Дольче, утратит почти все свое небесное очарование, если одеть его в новомодный наряд. И точно так же искажается церковное песнопение, увешанное модными безделушками!»²⁰. В схожем ключе рассуждал Эрнст Теодор Амадей Гофман, осуждающий «изнеженность» и «отворачи-

¹⁸ Об этом пишет, в частности, А. В. Дворницкая, рассматривая музыкальные традиции в церковной культуре Мангейма. См.: [22, 174–191].

¹⁹ Schubart, Ch.Fr.D. Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst / Ch.Fr.D. Schubart. Wien: bey J. V. Degen, 1806. 384 S. [23].

²⁰ Цит. по: [24, 270].

тельную *слащавость*» музыки в немецких и итальянских католических храмах [там же]. Высказывания Райхардта, таким образом, вписывались позицию «моралистов», критикующих излишнюю секуляризацию церковных жанров.

Еще одна важная черта критических текстов Райхардта — стремление к просвещению и многочисленным объяснениям. Так, критик подробно истолковывает принципы дуодрамы Бенды для тех, кто может быть не знаком с жанром («*Речь и музыка соединены: актер декламирует свою роль... после завершённых периодов, в важные моменты действия... музыка вступает, продолжает чувство, иногда предвещает его ход*» [15, 86]). Во втором выпуске первого тома, в разделе, посвященном национальным танцам, обращает на себя внимание пространная вычурная характеристика полонеза, чьи особенности Райхардт сравнивает с неприглядными чертами характера самих поляков: «*Возможно, нет танца, который так бы выражал и изображал национальный характер, как польский. Как странная смесь высокомерия, благородных манер и пресмыканий является основной чертой польского национального характера, так и в ритмическом ходе полонеза наблюдается заметная смесь величия и мелочности*» [15, 95].

Итак, *Musikalisches Kunstmagazin* стал авторским периодическим изданием, позволившем своему единственному автору и редактору делиться с просвещенными любителями музыки собственными идеями, художественными предпочтениями, отношением к сочинениям предшественников и современников, отражать актуальные для музыкального мира дискуссии, впрочем, как правило, явно занимая в них определенную эстетическую позицию. Яркая эмоциональность, подлинная вовлеченность в предмет анализа, трансляция личных переживаний того или иного музыкального произведения, наконец, искреннее стремление просветить и убедить выявляет, как нам кажется, особый подход Райхардта к своему журналу не только как к собранию критических материалов, но и как к некоему целостному художественному произведению, продолжению его творческой личности. Его рецензии — это эстетически оформленные тексты, с четко выраженной авторской позицией, образностью и даже с собственной драматургией. Райхардт выступает сторонником свободы музыканта, однако свободы, строго подчиненной тем принципам, которые он сам считает верными. Его критика строится на четком противопоставлении: все, что отвечает его эстетическим идеалам и представлениям о прекрасном, получает одобрение и возвышенную похвалу; а то, что нарушает эти рамки, получает клеймо несоответствия и считается недостаточно искусным.

Несмотря на то, что тексты Райхардта читались современниками (например, в библиотеке Йозефа Гайдна хранился экземпляр «Писем внимательного путешественника» Райхардта (1776) [5, 93]), не все оценивали их положительно, многие даже относились к ним враждебно. В *Allgemeine Deutsche Bibliothek* о МКМ Райхардта писали так: «*Очевидно, что господин Райхардт глубоко убежден в ряде общепринятых основных положений, и в этом мы вполне можем с ним согласиться. Однако наряду с ними у него есть и собственные, весь-*

ма своеобразные взгляды. Мы искренне желали бы, чтобы господин Райхардт — один из немногих авторов, действительно способных к музыкальной критике, — уделял больше внимания своим читателям, а не самому себе. Ссылки на его личные переживания ничуть не помогают при обсуждении музыкальных произведений, поскольку читатель попросту не может испытать те же чувства таким же образом»²¹. Карл Фридрих Крамер также возражал против критических излишеств Райхардта и его «прозрачного эгоизма», советуя ему умерить «пыл своих идей и чувств холодным размышлением» [там же].

В этом, как нам кажется, и проявляется сущность Райхардта-критика. Он открыто пишет о своих сомнениях, радостях и достижениях, даже если это не всегда связано с предметом аналитического текста или рецензии. Он противоречив и оригинален, великодушен и придирчив, но все это показывает его как человека разностороннего и заинтересованного, горящего своим делом и идеей, искренно верящего, что его труд значим для музыкального сообщества.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Кузнецова И. С. Кёнигсберг в судьбе И. Ф. Райхардта: истоки диалога двух культур // Музыкальное искусство и образование. — 2025. — Т. 13. — № 1. — С. 97–111. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-97-111.
2. Jenkel F. Johann Friedrich Reichardt: ein deutscher Komponist als politischer Schriftsteller im Zeitalter der Französischen Revolution. 1920.
3. Faller M. Johann Friedrich Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik. — Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1929. — 101 S.
4. Salmen W. Johann Friedrich Reichardt: Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit. — Freiburg: Atlantis Verlag, 1963. — 372 S.
5. Паникова Е. С. Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814) и его произведения на тексты И. В. Гёте: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 2011. — 430 с.
6. Musikalisches Kunstmagazin [Electronic resource]. // Répertoire International des Sources Musicales. — URL: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=MKG> (дата обращения: 01.06.2026).
7. Morrow M. S. German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music. — Cambridge University Press, 1997. — P. 24–26.
8. Dingle C. The Cambridge History of Music Criticism, ed. by C. Dingle. — Cambridge: Cambridge University Press, 2019. — 842 p.
9. Fellingner I., Woodward J. a. o. Periodicals // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21338>
10. Hiller J. A. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. In 4 Bänden. — Leipzig: Zeitungs-Expedition, 1766. — Bd. 1. — 408 S.
11. Koch H. C. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und

²¹ Цит. по: [7, 24].

neuen Instrumente beschrieben, enthält. — Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802. — 918 S.

12. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — Москва: Моск. гос. Консерватория, 1996.
13. *Нагина Д. А.* Профессионалы и любители: о первых исполнителях «Волшебной флейты» В. А. Моцарта // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сборник статей по материалам Четвёртой Международной научной конференции. — Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2019. — Т. 1. — С. 240–241.
14. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время: 2-е изд., испр. — Москва: Классика-XXI, 2015 — 624 с.
15. *Reichardt J. F.* Musikalisches Kunstmagazin. Bd. 1. [Electronic resource]. In: International Music Score Library Project. — 2006–2025. — URL: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Kunstmagazin_\(Reichardt%2C_Johann_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Kunstmagazin_(Reichardt%2C_Johann_Friedrich)) (дата обращения: 01.06.2026).
16. *Helm E. E.* Reichardt, Johann Friedrich [Electronic resource]. In: Grove Music Online. — 2001–2025. — URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23098> (дата обращения: 01.06.2026).
17. *Hultén, M. N.* Shaping the Nation with Song: Johann Friedrich Reichardt and the German Cultural Identity.: Diss. (PhD). — Uppsala: Uppsala University, 2014. — 294 p.
18. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. — Москва: Музыка, 1982. — Т. 1. — 510 с.
19. *Viehöver V.* Schreiben über den musikalischen Menschen. Johann Friedrich Reichardts biographische Erzählungen — Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Vol. 31, No. 2. 2021. P. 25–39 — URL: <https://www.jstor.org/stable/45381751> (дата обращения: 01.06.2026).
20. *Reichardt J. F.* Musikalisches Kunstmagazin. Bd. 2. [Electronic resource]. In: International Music Score Library Project. — 2006–2025. — URL: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Kunstmagazin_\(Reichardt%2C_Johann_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Kunstmagazin_(Reichardt%2C_Johann_Friedrich)) (дата обращения: 01.06.2026).
21. *Сусидко И. П.* Итальянская церковная музыка XVIII века: о стилях, жанрах и региональных традициях // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2015. — № 2. — С. 12–25. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=67026 (дата обращения: 01.06.2026).
22. *Дворницкая А. В.* Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 2018. — 283 с.
23. *Schubart, Ch. Fr. D.* Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst / Ch.Fr.D. Schubart. — Wien: bey J. V. Degen, 1806. — 384 S.
24. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть II. — СПб.: Композитор, 2010. — 224 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Анастасия Григорьевна Машаргина — магистр Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Kuznetsova I. S.* Kenigsberg v sud'be J. F. Reichardta: istoki dialoga dvukh kultur [Konigsberg in the fate of J. F. Reichardt: the origins of a dialogue between two cultures] // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. 2025. Vol. 13, № 1. P. 97–111. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-97-111.

2. *Jenkel F.* Johann Friedrich Reichardt: ein deutscher Komponist als politischer Schriftsteller im Zeitalter der Französischen Revolution [Johann Friedrich Reichardt: a German composer as a political writer in the age of the French Revolution]. 1920.
3. *Faller M.* Johann Friedrich Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik [Johann Friedrich Reichardt and the origins of musical journalism]. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1929. 101 p.
4. *Salmen W.* Johann Friedrich Reichardt: Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit [Johann Friedrich Reichardt: composer, writer, Kapellmeister and administrative official of the Goethe era]. Freiburg: Atlantis Verlag, 1963. 372 p.
5. *Panikova E. S.* (1752–1814) Johann Friedrich Reichardt i ego proizvedeniya na teksty I. V. Goethe: spetsial'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) and his works to texts by J. W. Goethe: PhD (Candidate of Arts) dissertation, specialty 17.00.02 "Musical Art"]. M., 2011. 430 p.
6. Musikalisches Kunstmagazin [Electronic resource] [Musical Art Magazine] // Répertoire International des Sources Musicales. URL: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=MKG> (accessed 01.16.2026).
7. *Morrow M. S.* German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music. Cambridge University Press, 1997. P. 24–26.
8. *Dingle C.* The Cambridge History of Music Criticism, ed. by C. Dingle. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 842 p.
9. *Fellinger I., Woodward J. a. o.* Periodicals // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21338>
10. *Hiller J. A.* Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. In 4 Bänden [Weekly News and Remarks About Music. In 4 Vol.]. Leipzig: Zeitungs-Expedition, 1766. Bd. 1. 408 p.
11. *Koch H. C.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält [Musical Lexicon: treating theoretical and practical art of music encyclopedically, explaining all old and new cultural terms and describing old and new instruments]. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802. 918 p.
12. *Kirillina L. V.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov: Samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika [The Classical Style in Music of the 18th–early 19th centuries: epochal self-awareness and musical practice]. Moscow: Moskovskaya gos. konservatoriya, 1996.
13. *Nagina D. A.* Professionaly i lyubiteli: o pervykh ispolnitel'yakh "Volshebnoi flejty" V. A. Motsarta [Professionals and amateurs: the first performers of Mozart's The Magic Flute] // Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost': Sbornik statey po materialam Chetvyortoy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii. M.: Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 2019. V. 1. P. 240–241.
14. *Lutsker P. V., Susidko I. P.* Mozart i ego vremya [Lutsker P. V., Susidko I. P. Mozart and his time]. 2-e izd., ispr. Moscow: Klassika-XXI, 2015. 624 p.
15. *Reichardt J. F.* Musikalisches Kunstmagazin. Bd. 1. [Electronic resource] [Musical Art Magazine]. In: International Music Score Library Project. 2006–2025. URL: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Kunstmagazin_\(Reichardt%2C_Johann_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Kunstmagazin_(Reichardt%2C_Johann_Friedrich)) (accessed 01.06.2026).
16. *Helm E. E.* Reichardt, Johann Friedrich [Electronic resource]. In: Grove Music Online. 2001–2025. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23098> (дата accessed: 01.06.2026).

17. *Hultén, M. N.* Shaping the Nation with Song: Johann Friedrich Reichardt and the German Cultural Identity.: Diss. (PhD). Uppsala: Uppsala University, 2014. 294 p.
18. *Livanova T. N.* Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda: v 2 t. [History of Western European Music up to 1789: in 2 vols.] Moscow: Muzyka, 1982. Vol. 1. 510 p.
19. *Viehöver V.* Schreiben über den musikalischen Menschen. Johann Friedrich Reichardts biographische Erzählungen [Writing about the musicians: Johann Friedrich Reichardt's biographical stories]. Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Vol. 31, No. 2. 2021. P. 25–39. URL: <https://www.jstor.org/stable/45381751> (accessed: 01.06.2026).
20. *Reichardt J. F.* Musikalisches Kunstmagazin. Bd. 2. [Electronic resource] [Musical Art Magazine]. In: International Music Score Library Project. 2006–2025. URL: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Kunstmagazin_\(Reichardt%2C_Johann_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Kunstmagazin_(Reichardt%2C_Johann_Friedrich)) (accessed: 01.06.2026).
21. *Susidko I. P.* Italianskaya tserkovnaya muzyka XVIII veka: o stilyakh, zhanrakh i regional'nykh traditsiyakh [Italian church music of the 18th century: styles, genres and regional traditions] // Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh. 2015. № 2. P. 12–25. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=67026 (accessed 01.06.2026).
22. *Dvornitskaya A. V.* Muzykal'naya kul'tura Mangejma 1760–1770-kh godov: poetika zhanrov: spetsial'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Musical culture of Mannheim in the 1760s–1770s: poetics of genres: PhD (Candidate of Arts) dissertation, specialty 17.00.02 "Musical Art"]. Moscow, 2018. 283 p.
23. *Schubart, Ch. Fr. D.* Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst [Ideas Towards an Aesthetic of Music]. Wien: bey J. V. Degen, 1806. 384 p.
24. *Kirillina L. V.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka. Chast' II. [The Classical Style in Music of the 18th — early 19th centuries. Part II.] SPb.: Kompozitor, 2010. 224 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anastasia G. Mashargina — Master of Arts (MA) at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 06.05.2026

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.05.2026

Принята к публикации / Accepted: 07.06.2026