Ученые записки

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

2026
3(58)

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77–47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30–36
Тел.: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru
https://uz.gnesin-academy.ru

Подписку на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» можно оформить на сайте Объединенного каталога «Пресса России» www.pressa-rf.ru
или по телефонам:
+7 (495) 680-99-71,
+7 (495) 680-94-65.
Подписной индекс — 91258

Подписано в печать
15.09.2026 г.
Печать офсетная.
Формат 70x108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0.
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано в типографии
НИЦ РАМ имени Гнесиных

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2026

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Березин Валерий Владимирович
доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Власова Екатерина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Дауноравичене Гражина
доктор искусствоведения, профессор, Литовская академия музыки и театра, Вильнюс, Литва

Дулова Екатерина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор, Белорусская государственная академия музыки, Минск, Беларусь

Зинькевич Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор, Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, Украина

Кирнарская Дина Константиновна
доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Малинковская Августа Викторовна
доктор педагогических наук, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Науменко Татьяна Ивановна
доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Стоянова Иванка
доктор искусствоведения, профессор, Университет Париж VIII, Париж, Франция

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Торопова Алла Владимировна
доктор педагогических наук, доктор психологических наук, профессор, Институт изящных искусств Московского педагогического государственного университета, Москва, Россия

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Шеховцова Ирина Павловна
кандидат искусствоведения, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Щербакова Анна Иосифовна
доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Scholarly papers

2026 3(58)

OF GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC

SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3

Registration certificate
ПИ № ФС77-47706
issued by Russian Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor) on December 8th, 2011

FOUNDER AND PUBLISHER
Gnesin Russian Academy of Music

EDITOR-IN-CHIEF
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor

EDITORIAL BOARD:

Valery V. Berezin
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Ekaterina S. Vlasova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Gražina Daunoravičienė
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania

Catherine N. Doulova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Elena S. Zinkevich
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kiev, Ukraine

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Psychology), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Augusta V. Malinkovskaya
Dr.Sci. (Pedagogy), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Ivanka Stoïanova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
University of Paris VIII, Paris, France

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Alla V. Toropova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Psychology),
Professor, Institute of Fine Arts of Moscow Pedagogical State University,
Moscow, Russia

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Irina P. Shehovtsova
Cand.Sci. (Arts),
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Anna I. Scherbakova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Culturology),
Professor, Schnittke Moscow State Institute of Music, Moscow,
Russia

Editorial office address
121069, Moscow,
Povarskaya street, 30-36.
Phone number:
+7 (495) 691 30 78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru
https://uz.gnesin-academy.ru

О ЖУРНАЛЕ

«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» — научное периодическое издание.

Журнал является собранием современных научных исследований в области музыковедения, в том числе новых его разделов, таких как музыкальная психология, музыкальная педагогика, музыкальная социология, музыкальный менеджмент. Основные задачи журнала — поддержка и популяризация исследований в области музыковедения, освещение новейших проблем и методик, систематизация и хранение информации.

ABOUT THE JOURNAL

The journal "Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music" — scientific periodical.

The journal is devoted to contemporary musicological research including its new sections such as psychology and sociology of music and music management. The journal's main objectives are dissemination and support of musicological research, its new issues and methods, as well as filing and storage of appropriate information.

ISSN 2227-9997

С 6 июня 2017 года журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.

Since 6 June 2017 the journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK — Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee — could be published.

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

В журнале публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогики» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

The scientific articles published in the journal are in congruence with 5.10.1 "Theory and History" of Culture and Art" and 5.10.3 "Forms of Art (The Art of Music)" Art-criticism specialities, along with the 5.8.7 "Methodology and technology of professional education" Pedagogy speciality.

Основными критериями отбора статей являются: их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, высокий профессиональный уровень изложения, а также соблюдение норм научной этики.

The main criteria for selection and accepting the articles are the following: accordance with the journal's area of expertise, scientific originality, significance and justifiability of scientific findings presented for publishing, highly professional level of presentment, and abiding the norms of scientific ethic.

Рукописи проходят двойное слепое рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

The manuscripts undergo a double blind reviewing. The reviews are preserved in the editorial office for 5 years.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Плата за публикацию не взимается.

The artices are published on a reward-free basis, and no fee for publication is taken.

Периодичность издания — 4 номера в год.

The journal is published four times per year.

Издание адресовано музыковедам-исследователям, преподавателям, студентам и аспирантам вузов культуры и искусства, а также всем интересующимся проблемами современного музыкознания.

The journal is addressed to musicologists, faculty members, students and post-graduates of Higher education institution in the field af Culture and Art, and to all interested in contemporary Musicology issues.

Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU

The journal "Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music" is included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (Москва).

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

PDF-версии статей хранятся на сайте https://uz.gnesin-academy.ru/ в разделе «Архив» и распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

FOUNDER AND PUBLISHER

Journal founder and publisher — Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).

The publisher is a member of the International Association of Publishers — Publishers International Linking Association (PILA).

The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

PDF versions of articles are stored on the website https://uz.gnesin-academy.ru/ in the "Archive" section andare disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор
Ирина Самойловна Стогний
доктор искусствоведения, профессор
E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Ответственный редактор
Вера Владимировна Садокова
кандидат искусствоведения
E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Технический редактор, администратор веб-сайта
Валерия Вячеславовна Кудряшова
музыковед

Корректор, SMM-менеджер
Ольга Олеговна Москвина
Кандидат искусствоведения

Почтовый адрес
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36
Тел./факс: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor
E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Executive Editor
Vera V. Sadokova
Cand.Sci. (Arts)
E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Technical Editor, Website Administrator
Valeria V. Kudryashova
musicologist

Proofreader, Social Media Manager
Olga O. Moskvina
Cand.Sci. (Arts)

Adress
121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36
Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора **7**

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА
А. В. Малинковская
Из истории педагогической школы ГМПИ/РАМ имени Гнесиных. О мастерах, учивших студентов «мыслить и действовать» **10**

А. В. Наумов
С. В. Рахманинов в материалах Д. В. Житомирского 1930–1950-х годов **27**

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА
В. Б. Валькова
О двух видах иронического высказывания в музыке **39**

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА
А. В. Кузькина
Киевский распев в современной церковно-певческой традиции **53**

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
А. Г. Машаргина
Иоганн Фридрих Райхардт и его журнал "Musikalisches Kunstmagazin" **69**

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург
Театр мюзикла эпохи турбулентности: проблемы, тенденции и прогнозы **87**

МУЗЫКА XX ВЕКА
А. А. Хагба
Абхазская композиторская школа. К постановке проблемы **100**

Н. В. Хоробрых, А. А. Мальцева
«Таривердиевская» интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева **112**

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
М. А. Оселкова
«Песни странствующего подмастерья»: оркестровое мышление Г. Малера и его воплощение в исполнительской практике концертмейстера **124**

Н. А. Говоров
Концерт для балалайки с оркестром в творчестве Ефрема Подгайца: стилистика жанра **140**

СОБЫТИЯ
Я. В. Глушаков
Медиакомпозиция в Гнесинском доме **152**

Требования к статьям **159**

CONTENT

Editor-in-chief's page **7**

MUSIC PEDAGOGY
Avgusta V. Malinkovskaya
From the history of the Gnesin Music School. About the masters who taught students to "think and act" **10**

Alexander V. Naumov
S. V. Rachmaninov in the D. V. Zhitomirsky's materials from the 1930s–1950s **27**

MUSICAL SEMIOTICS
Vera B. Valkova
About two types of ironic statements in music **39**

SACRED MUSIC
Anastasiia V. Kuzkina
Kievan chant in the modern Church singing tradition **53**

FROM THE HISTORY OF FOREIGN MUSICAL CULTURE
Anastasia G. Mashargina
Johann Friedrich Reichardt and his journal "Musikalisches Kunstmagazin" **69**

MUSICAL THEATER
Kimol A. Breitburg, Valeria V. Breitburg
Musical Theatre in the Age of Turbulence: Issues, Trends and Predictions **87**

MUSIC OF THE 20th CENTURY
Adam A. Khagba
The Abkhazian School of Composition. On the Problem of Composition **100**

Natalia V. Khorobrykh, Anastasia A. Maltseva
"Tariverdiev" intonation: observations on the intonational nature of M. Tariverdiev's instrumental concerts **112**

PERFORMING ARTS
Maria A. Oselkova
"Songs of a Wayfarer": Mahler's orchestral thinking in the performance practice of an accompanist **124**

Nikita A. Govorov
Concerto for Balalaika and Orchestra in the Works of Efrem Podgaits: Stylistics of the Genre **140**

EVENTS
Yaroslav V. Gloushakov
Mediacomposition at the Gnesins' Institution **152**

Requirements for articles **159**

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий номер содержит различные исторические, аналитические и документальные материалы, которые, несомненно, заинтересуют читателя. Важный акцент в этом выпуске сделан на вопросах музыкальной педагогики, классических и современных традициях, существующих в сегодняшнем музыкальном искусстве, а также редких в нашем издании сведениях из истории музыкальной журналистики.

Выпуск открывается статьей ***Августы Малинковской*** «**Из истории педагогической школы ГМПИ/РАМ имени Гнесиных. О мастерах, учивших студентов "мыслить и действовать"**», в которой автор делится воспоминаниями о ведущих членах кафедры педагогики и методики, функционировавшей в 1968–1987 гг. Подчеркивается, что главным принципом образовательной и научной деятельности кафедры был принцип единства исторического, теоретического и практического подходов как в преподавании дисциплин, так и в научных трудах преподавателей. В статье особо акцентируется роль двух видных личностей, работавших с момента основания кафедры педагогики и методики — А. Д. Алексеева и М. Э. Фейгина. Теоретические и практические концепции выдающихся деятелей отражены в их книгах, лекциях и в целом посвящены главной идее — искусству быть педагогом.

Александр Наумов в статье «**С. В. Рахманинов в материалах Д. В. Житомирского 1930–1950-х годов**» представляет нетривиальный взгляд критика на творчество композитора. Неоднозначное отношение к Рахманинову после его отъезда из России автор статьи рассматривает на примере Житомирского — как видного деятеля, занимающего «верную идеологическую позицию», поначалу констатировавшего отсутствие глубоких идейных запросов у Рахманинова, но постепенно эволюционировавшего в сторону признания в его творчестве симфонического размаха и динамизма. Перемена взглядов сказалась, в частности, в том, что музыковед стал проявлять большой интерес к произведениям символистского характера, в частности, к рахманиновскому «Острову мертвых».

Вера Валькова представляет статью, в которой размышляет «**О двух видах иронического высказывания в музыке**». Сложность и «ускользающий характер» самого объекта изучения бесспорны, однако автор избирает две версии иронии: как игры смыслов и как разоблачение кажущейся очевидности. Обращаясь к творчеству Скрябина в связи с первой версией иронии, автор статьи приводит пьесы с говорящими названиями «Иронии», «Загадка», «Маска», «Странность», «Энигма». Произведения Лядова из Четырех фортепианных пьес ор. 64, такие как «Гримаса», «Искушение», рассматриваются в том же ключе. Второй тип иронического высказывания анализируется на примере позднего творчества Рахманинова, пронизанного, по мысли автора, ироническими подтекстами и иносказаниями, связанными чаще всего с трагическим наполнением. Иронические комментарии композитора отмечены в Первом и Четвертом фортепианных концертах, Вариациях на тему Корелли и в ряде других сочинений.

Анастасия Кузькина посвятила свою статью «**Киевский распев в современной церковно-певческой традиции**» вопросам закрепления за разными жанрами определенных распевов. Живое исполнение киевского распева в храме дает точное представление о певческой традиции каждого из них, как и о распространенности песнопения. Репертуар киевского распева, его изменения вплоть до настоящего времени — один из центральных вопросов, затрагиваемых в статье. Автор обращает внимание на то, как представлен киевский распев: в контексте многовариантности или как единственный напев в избранном жанре. На примере известных песнопений «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Милость мира» рассматриваются их различные версии.

Анастасия Машаргина размышляет об особенностях музыкальной журналистики Германии XVIII–XIX веков в статье «**Иоганн Фридрих Райхардт и его журнал "Musikalisches Kunstmagazin"**», посвященной известному издателю и музыкальному критику, значительно повлиявшему на возникновение новых тенденций в жизни музыкальных журналов, адресовавшему публикации просвещенным любителям. Изучая ключевые рубрики журнала, среди которых «*Знаменательные произведения великих мастеров разных времен и народов*», «*Новые примечательные музыкальные произведения*» *и другие,* автор останавливает свое внимание на каждой, подробно описывая их содержание. В статье содержатся ценные исторические сведения о немецкой культуре, сопутствующей деятельности Райхардта.

Кимол Брейтбург и ***Валерия Брейтбург*** в статье «**Театр мюзикла эпохи турбулентности: проблемы, тенденции и прогнозы**» анализируют сегодняшний музыкальный театр Бродвея, чьи постановки в большинстве своем обрели политическую окраску, хотя еще не так давно носили развлекательный характер. В качестве примера фигурирует мюзикл «Богема», своеобразный ремейк одноименной оперы Пуччини, написанный в стиле рок-музыки, получивший огромное признание, как и революционный мюзикл «Гамильтон. Авторы статьи рассматривают различные группы спектаклей, среди которых *семейные, классические, джукбокс,* состоящие из популярных песен, а также *концептуальные*» мюзиклы. Среди новшеств отмечается развитие ИИ-технологий, позволяющих «оживлять» умерших звезд и омолаживать ныне живущих.

Адам Хагба в статье «**Абхазская композиторская школа. К постановке проблемы**» формулирует суть изучаемого объекта как взаимодействие национальных музыкальных традиций и профессионального композиторского творчества. Анализируя деятельность различных композиторов, так или иначе связанных с абхазской национальной культурой, автор делает неожиданный вывод об отсутствии как таковой композиторской школы, аргументируя его отсутствием преемников, необходимых для функционирования такой школы.

Наталья Хоробрых и ***Анастасия Мальцева*** посвящают свою статью «**"Таривердиевская" интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева**» проблеме авторского стиля композитора, специфика которого проявилась, прежде всего, в интонаци-

онной природе его музыки. Изучая особенности интонационной драматургии в инструментальных сочинениях Таривердиева, авторы делают акцент на тематизме, его монологическом характере и приемах работы с ним. Характерным свойством материала является постоянное его обновление, наличие принципа волновой драматургии, избегание точных повторов. Процесс постоянных обновлений интонаций сказался и на всем стиле композитора, также меняющемся.

Мария Оселкова в статье «**“Песни странствующего подмастерья”: оркестровое мышление Г. Малера и его воплощение в исполнительской практике концертмейстера**» размышляет о тесном взаимодействии симфонии и песни в творчестве композитора. Эта особенность, согласно мысли автора, проявлялась во множестве пересечений данных жанров, в частности, в том, что многие первоначально были задуманы Малером как симфонические партитуры. Его знаменитые песни для голоса с оркестром явились результатом процесса взаимообогащения жанров. Важный вывод, который делает автор, заключается в том, что для вокалистов и концертмейстеров чрезвычайно важным является изучение симфонического творчества композитора.

Никита Говоров в статье «**Концерт для балалайки с оркестром в творчестве Ефрема Подгайца: стилистика жанра**» размышляет о важном для композитора жанре, возникшем в результате сотрудничества композитора с исполнителем на балалайке Андреем Горбачевым. Движение творческой мысли Подгайца следовало от одночастного концерта № 1 к трехчастному циклу «Якутского концерта», основанного на национальном фольклоре, органично взаимодействующего с авторским материалом. Влияние разных стилей — от барокко к современности — отразилось в концертах, дающих прекрасную возможность исполнителям продемонстрировать свое виртуозное мастерство.

Ярослав Глушаков **в статье «Медиакомпозиция в Гнесинском доме»** анализирует искусство, получившее широкий интерес, подтверждая это рядом исследований в заявленной сфере. В этом плане заметно выделяется гнесинская академия, в которой данная проблема исследуется уже достаточно давно, в том числе на практике. Автор называет два ключевых события, положивших начало практическому освоению искусства медиакомпозиции: фестиваля-конкурса «Kinorex» (2021 и 2022 гг.) и конкурса «Звуковая среда современности», впервые состоявшегося в 2022 г. и ставшего традиционным событием Гнесинского Дома. Оценить масштаб мероприятий можно исходя из его номинаций: *музыка* для игрового кино, документальных фильмов, анимационных фильмов; музыка для рекламы, телевидения, видеоигр, театральных постановок.

Дорогие друзья!
Пишите нам!
Оставляйте свои отзывы и пожелания!
Ждем обратной связи!

Ваша Ирина Стогний

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальная педагогика

Научная статья
УДК 78.37.0
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-10-26

CC BY NC ND

Из истории педагогической школы ГМПИ/РАМ имени Гнесиных. О мастерах, учивших студентов «мыслить и действовать»



Августа Викторовна Малинковская
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
malinkowskaya.avgusta@yandex.ru,
https: //orcid.org/0009-0004-5638-8793

Аннотация: Статья посвящена развитию в прошлом веке на фортепианном факультете ГМПИ имени Гнесиных цикла учебных дисциплин, осуществляющих первостепенную цель: создание музыкально-педагогического вуза новой формации. В центре статьи — персональные педагогические школы двух выдающихся мастеров старшего поколения: А. Д. Алексеева, преподававшего Историю фортепианного искусства, Методику обучения игре на фортепиано, и М. Э. Фейгина, читавшего курс методики и руководившего педагогической практикой студентов. Разрабатывавшие эти дисциплины и в течение многих лет совершенствовавшие их концепции, содержание, структуру, логику их взаимодействия с классом специальности, другими предметами педагогического направления, с вузовским образовательным процессом в целом, опубликовавшие труды, посвященные делу воспитания музыкантов-педагогов (не только пианистов), эти выдающиеся музыканты вошли в историю отечественной и мировой науки как классики в области педагогики музыкального образования. В статье характеризуются идеи, принципы названных мастеров, освещаются их книги, воссоздаются в «портретном» жанре их личностные качества, черты индивидуальных стилей их деятельности.

Цель и новизна данной статьи — в обобщении с современных позиций значения вклада этих мастеров в наследие Гнесинской педагогической школы, в кратком обозначении задач преемственного развития тех из их научных и практических идей, потенциал которых еще предстоит осмыслить и взять на вооружение в наше время.

Ключевые слова: педагогическая школа ГМПИ/РАМ имени Гнесиных, цикл учебных дисциплин педагогического направления, педагогические концепции А. Д. Алексеева, М. Э. Фейгина

Для цитирования: *Малинковская А. В.* Из истории педагогической школы ГМПИ/РАМ имени Гнесиных. О мастерах, учивших студентов «мыслить и действовать» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 10–26. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-10-26

© Малинковская А. В., 2026

Music pedagogy

Original article

From the history of the Gnesin Music School. About the masters who taught students to "think and act"

Avgusta V. Malinkovskaya

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
malinkowskaya.avgusta@yandex.ru, https: //orcid.org/0009-0004-5638-8793

Abstract: Article are devoted to the development in the last century at the piano Faculty of the Gnesin State Music and Pedagogical Institute of a cycle of academic disciplines realizing the primary goal — the creating of a music and pedagogical univursity of a new formation. The article focuses on individual pedagogical schools of outstanding masters of the older generation: A. D. Alekseev, who taught the History of piano art, Methods of teaching piano playing, M. E. Feigin, who taught the course of Methodology and supervised the pedagogical practice of students. Those who developed these disciplines and for many years improved their concepts, content, structure, and logic of their interaction with the specialty class, other subjects of the pedagogical direction, and the university educational process in general, and published works devoted to the education of musicians-teachers (not just pianists), they entered the history of Russian and world science as classics in the field of music education pedagogy.

The article describes the ideas and principles of the main works of these masters, the purpose and innovation of this article is to summarize from a modern perspective the significance of the contribution of these masters to the legacy of the Gnesin pedagogical School, briefly outline the tasks of the continuous development of those of their scientific and practical ideas, the potential of which has yet to be comprehended and adopted in our time.

Keywords: pedagogical school of the Gnessin State Pedagogical University/Russian Academy of Music; cycle of educational disciplines of pedagogical direction; pedagogical concepts of A. D. Alekseev, M. E. Feigin

For citation: *Malinkovskaya A. V.* From the history of the Gnesin Music School. About the masters who taught students to "think and act". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2026;(3):10-26. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-10-26

Одной из назревших масштабных задач Гнесинского Дома является полное и последовательное изучение явления мировой музыкальной культуры, которое ныне предстает и осмысливается как Гнесинская педагогическая школа, исследование в диалектике преемственности свершений прошлого и актуальных задач современности. В обширной литературе, составляющей к настоящему времени историческое жизнеописание школы и капи-

тальные издания энциклопедического типа, такие как созданный коллективом Музея-квартиры Елены Фабиановны Гнесиной труд «Гнесинский дом. История учебных заведений» [1]; вышедший в свет к 130-летию Гнесинского дома I том энциклопедии «История гнесинских учебных заведений» [2]; монография Д. К. Кирнарской «Елена Гнесина. Портрет руководителя на фоне эпохи: Документальный роман» [3] и многочисленные сборники трудов, материалов конференций, множество очерков, статей, воспоминаний и т.п. Весь этот фонд источников воссоздает коллективные картины деятельности семьи Гнесиных — учебных учреждений, отделов и факультетов, кафедр ГМПИ/РАМ, а также персональные портреты гнесинцев — композиторов, исполнителей, музыковедов, индивидуально ярко проявивших себя также в педагогике.

В последнем из названных жанров, персональной портретной характеристике облика и стиля деятельности двух членов кафедры специального фортепиано и первой в истории вуза кафедры педагогики и методики — Александра Дмитриевича Алексеева и Моисея Эммануиловича Фейгина — развивается тема статьи. Своеобразными рамками этих портретов избраны учебные дисциплины из педагогического цикла, включающего историю фортепианного искусства, методику преподавания игры на фортепиано, педагогическую практику студентов, изучение педагогического репертуара, подготовку дипломной работы. На первом плане в статье — курсы «История фортепианного искусства» и «Методика обучения игре на фортепиано», их целесообразно рассматривать как системно связывающие историко-теоретическую проблематику исполнительской педагогики с вопросами практической подготовки студентов к самостоятельной преподавательской деятельности.

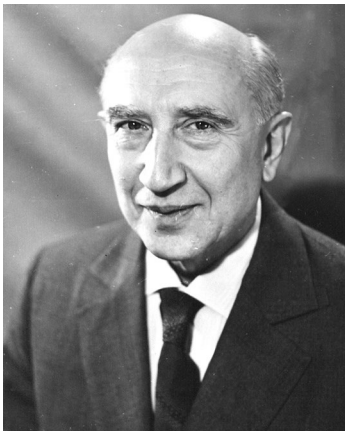
Перед этим необходимая историческая преамбула. Цель открытия Института, высшего звена в сложившейся в 1930-х годах системе учебных заведений Гнесиных, была определена со свойственной основательнице «Гнесинского Дома» Елене Фабиановне Гнесиной конкретностью в Уставе вуза, где ясно определялись и специфика и значение нового вуза: осуществлять «*подготовку всесторонне образованных музыкантов-педагогов, являющихся одновременно квалифицированными исполнителями*» [1, 69]. В этом утверждении необходимости взаимосвязи исполнительской и педагогической подготовки музыкантов-профессионалов далее еще подчеркивается приоритет педагогического направления в обучении: «*Институт обеспечивает: а) полное овладение студентами музыкально-педагогическим мастерством… б) исполнительское мастерство как необходимую предпосылку к полноценной музыкально-педагогической деятельности*» [там же, 69]. Таким образом Елене Фабиановна и работавшие над Уставом вместе с ней С. С. Скребков, А. Н. Юровский и другие ее соратники декларировали принципиальное отличие ГМПИ от консерватории и подчеркнули сущностное единство, взаимовлияние этих областей музыкального искусства и образования. Не все музыканты, даже близкие Елене Фабиановне, тогда это понимали, некоторые не соглашались с перспективой существования «второй консерватории на параллельной улице» (как

выразился один из консерваторских профессоров). В этой примечательной музыкально-образовательной программе, конечно, заключено понимание Гнесиными государственного значения подготовки кадров музыкантов-педагогов, в чем крайне нуждалась культурная политика страны, стремительно развивавшиеся повсеместно музыкальные учебные заведения от детских школ до консерваторий. Знаменитые слова руководителя страны «Кадры решают все!», сказанные им в 1935 году по поводу подготовки военных кадров, имели актуальное звучание и общезначимый смысл в ходе строительства нового государства. Предыдущий процесс становления Гнесинской педагогической школы в учебных заведениях двух ранних ступеней, школы и училища, вступил в Институте в новый этап развития исполнительской педагогики — как области музыкального образования, предполагавшей ее формирование в единстве художественно-творческой практики и современного научного педагогического фундамента.

Необходимость выстраивания в Институте логичной связи учебных дисциплин педагогического цикла породило со временем реальную ситуацию образования внутри исполнительских кафедр секций, которые объединяли преподавателей, ведущих, преимущественно или исключительно, предметы педагогического профиля: курсы методики обучения игре на инструментах, руководящих прохождением студентами педагогической практики, подготовкой дипломной работы, а также занимающихся научными исследованиями. Такая группа формировалась на кафедре специального фортепиано, первой и одной из самых многочисленных по составу в вузе. Это были преподаватели старшего поколения: А. Д. Алексеев, М. Э. Фейгин, А. Е. Михальчи и другие. Помимо работы в вузе Фейгин с 1950 года руководил методическим кружком в гнесинской Детской музыкальной школе (семилетке), где преподаватели с энтузиазмом изучали современные достижения педагогической науки, психологии, методические пособия, а также, с целью обогащения учебного репертуара, публиковавшиеся новые фортепианные произведения советских композиторов. Подобная методическая связь детской школы с вузом органично вписывалась в гнесинские традиции и принципы преемственности звеньев образования и поколений преподавателей.

С годами методическая секция кафедры разрасталась, в нее вливались воспитанники названных выше мэтров, их идеи и принципы развивали Е. П. Макуренкова, бывшая аспирантка профессора Алексеева; Б. Л. Кременштейн, ученица и исследователь педагогики Г. Г. Нейгауза; И. М. Иванова, ученица А. Л. Йохелеса; Н. А. Кузьмич, ученица Т. Д. Гутмана; автор статьи, А. В. Малинковская, ученица Е. Ф. Гнесиной; Грохотов С. В., ученик Е. Я. Либермана; Н. П. Толстых, ученица Ю. В. Понизовкина и другие.

Между преподавателями специальных классов фортепианного факультета и методистами (как их привычно называли) также крепли творческие связи: профессора кафедры участвовали в проведении экзаменов по педагогической практике, посещали концерты учащихся. Т. Д. Гутман, Л. Е. Брумберг,



Александр Дмитриевич Алексеев
Alexander D. Alekseev

Б. М. Берлин и другие профессора проводили открытые беседы для студентов, посвящаемые вопросам работы над музыкальными произведениями с учениками школьного, училищного ступеней образования, стилям фортепианной музыки и многим другим. Активные обсуждения затрагиваемых вопросов становились существенным фактором обогащения и углубления профессионального опыта методической секции и кафедры в целом, объединения исполнительских и педагогических устремлений в работе членов коллектива. К сказанному стоит добавить, что в государственные комиссии по защите выпускных дипломных работ включались как методисты-консультанты, так и преподаватели специальных классов, порой возникавшие между ними оживленные, иногда острые дискуссии, по сути служили подтверждением необходимости непрерывного профессионального и личностного общения, в ходе которого, в частности, рождались новые идеи, стимулы осмысления исполнительско-педагогических проблем в научно-методических публикациях.

Постепенно расширявшийся круг интересов, творческих замыслов, количественного состава методической секции на кафедре специального фортепиано, авторитет их активной научно-творческой деятельности в учебном заведении закономерно подготавливал образование и развитие в институте центра, который бы объединил научно-методическую и исследовательскую деятельность представителей разных факультетов и кафедр вуза, не только исполнительских. Так, по инициативе группы преподавателей и руководителей ГМПИ — А. А. Иконникова, О. М. Агаркова, А. Д. Алексеева и решением Художественного совета ГМПИ — была в 1968 году учреждена кафедра педагогики и методики. Ее первым заведующим стал Олег Михайлович Агарков (1968–1972). Последующими руководителями кафедры педагогики и методики были Александр Дмитриевич Алексеев (1972–1978), Игорь Александрович Истомин (1978–1986), Юрий Петрович Петров (1986–1987).

Поделюсь моими воспоминаниями о ведущих членах этой первой кафедры педагогики и методики, функционировавшей в 1968–1987 годах, о преподавателях старшего поколения А. Д. Алексееве, М. Э. Фейгине.

Характеризуя в целом деятельность профессора Алексеева, важно подчеркнуть ее многогранность и при этом неразрывную сущностную взаимосвязь разных граней. Это ярко отразилось и в развитии руководимой им в 1972–1978 годах кафедры. Одной из главных целей и ведущим принципом образовательной политики кафедры стал принцип единства исторического, методико-теоретического, практического подходов в преподавании дисциплин

учебного цикла, ориентированного на подготовку музыкантов-педагогов. Такой же целостный подход отчетливо сказался в чтении профессором лекций по курсам «История фортепианного искусства», базирующихся на одноименных учебниках [4, 5], «Методика обучения игре на фортепиано» [6] в подготовке ассистентов-стажеров и аспирантов.

Каким был профессор Алексеев-лектор, преподаватель «Истории фортепианного искусства» и «Методики»? Чем отличался характер его общения с аудиторией, индивидуальный стиль ведения занятий, в целом его педагогическая школа?

Все это мне кажется целесообразным охарактеризовать как органичное сочетание специфических качеств *ученого-исследователя, преподавателя-лектора, и учителя-воспитателя, наставника в профессии.* Многолетнее ведение лекционных курсов (их профессор Алексеев читал также в Московской консерватории и других вузах Москвы и страны), их непрерывное развитие и совершенствование он считал главным делом своей жизни. Его качества ученого-исследователя раскрываются в широком диапазоне исторически развивавшейся проблематики фортепианного искусства: в создании трудов, основанных на комплексном изучении композиторского творчества, исполнительства, теории и педагогики исполнительского искусства. Как лектор-исследователь Александр Дмитриевич проявлял огромную научно-творческую увлеченность и мастерство в раскрытии содержания лекционных тем, что, по моим личным впечатлениям, передавалось аудитории: его лекции воспринимались студентами с живым интересом и вниманием. Как преподаватель-лектор профессор Алексеев отличался четкостью организации структуры курсов, последовательностью и логичной преемственностью тематики лекций, вниманием к усвоению студентами учебного материала. Это проявлялось и в стиле проведения им семинаров, зачетов и экзаменов — с подробными, углубленными требованиями не только к полноте знаний студентов, но и к самостоятельности их мышления, умению оформить ответы, проявить творческий потенциал будущего исполнителя и педагога.

Для Александра Дмитриевича как учителя воспитание, личностное развитие студентов в контексте учебного предмета всегда были не менее важны, чем оснащение их соответствующими знаниями. Алексеев-учитель был требователен и вместе с тем мягко, наставнически терпелив. В «трудных случаях» стремился, задавая наводящие вопросы, выявить внутренние, личностные причины пробелов в знаниях и непонимания сути вопросов, профессор всегда указывал пути заполнения лакун и преодоления недостатков, оставлял возможность пересдачи. Его опросы на зачетах от этого становились как бы продолжениями лекций, поэтому нередко сильно затягивались (иногда в таких случаях он шутил: «не прошло и девяти часов, а мы уже закончили»).

Все это прочно запечатлелось в моем сознании, сформировало рефлексивный подход к наблюдению и анализу собственного стиля преподавания, к изучению работы коллег — именно через призму наличия и соотношения

в разных пропорциях особенностей трех обозначенных выше составляющих профессиональной деятельности преподавателя вуза. Сам А. Д. Алексеев придавал большое значение формированию педагогом своего индивидуального стиля деятельности, что, в частности, раскрывается в его монографии-пособии для педагогов и студентов «Лекционный метод обучения и пути его совершенствования» [7]. В первой главе «Содержание курса и индивидуальность лектора. Индивидуальная манера чтения лекций» рассматриваются вопросы «*индивидуализации лекционных курсов, позволяющей читающим их максимально выявлять свой творческий потенциал*», минуя при этом «*всякого рода субъективистские крайности*» [7, 7]. В этой главе автор, вспоминая своих учителей — Г. М. Когана, В. И. Съедина, А. Б. Гольденвейзера — рассматривает примеры разных типов преподавателей, концепции их лекционных курсов и своеобразные стили общения с аудиторией.

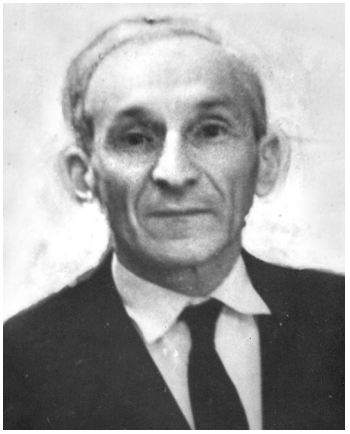
Опыт чтения профессором Алексеевым курса методики имел результатом публикацию в 1961 году учебного пособия «Методика обучения игре на фортепиано» [6], предназначенного для высших музыкальных учебных заведений, но активно используемого пианистами-педагогами (и не только пианистами) всех ступеней образования. Несколько раз переизданная «Методика» не утрачивает актуальности, остается востребованной в силу изначально заложенных в ее концепции сущностно значимых и перспективных педагогических идей. Одна из них — ориентированность руководства на потребности развития системы музыкального образования в целом, на «*основные принципы советского музыкального образования и разностороннего воспитания ученика*» [6, 3], а не только на традиционные, узко определяемые задачи обучения игре на инструменте (это устаревшее понимание цели обучения, к сожалению, прочно укоренилось в названиях многих пособий по методике, создаваемых для разных исполнительских специальностей). Структура руководства Алексеева, членение на главы и разделы определяются, исходя из названной главной установки. Это обобщающие вопросы обучения, воспитания и развития учащихся музыке, исполнительству в классе фортепиано в ДМШ и училище. Другая линия содержания «Методики» — основные задачи, принципы, методы работы педагога, совершенствование своего мастерства. Последовательно освещается эта работа в младшем звене системы, затем в училище с новыми требованиями, связанными с профессиональной подготовкой пианиста, с ясным видением необходимой преемственности в репертуаре и процессе разностороннего и вместе с тем музыкально-целостного развития учащихся.

Принципиальная особенность учебника Алексеева, также ставшая ключевой для отечественных методических руководств разных жанров, —*интерпретационный подход к обучению исполнителя,* когда работа педагога с учеником над музыкальными произведениями разных жанров и стилей, их творческое воплощение является центром учебно-воспитательного процесса. Это знаменовало рубежное методологическое отличие отечественной методологии му-

зыкального образования от многих предшествовавших западноевропейских и отечественных трудов и пособий, ставивших во главу угла развитие исполнительских умений и навыков, исходящего из общих технологических основ воспитания пианистов. О принципиальной важности этой художественно-целостной интерпретаторской цели, предметной установки труда педагога ясно свидетельствует заголовок четвертой главы «Методики» Алексеева: «Работа над музыкальным произведением и развитие в ее процессе элементов художественного мастерства». Интерпретационный подход в отечественной музыкально-исполнительской педагогике открыл перспективы осуществления принципа единства художественного и технического начал в образовании исполнителя.

Раскрывая аспекты и методы, технологии работы с учащимися над музыкальным произведением, автор, в частности, обращает внимание на распространенную ущербную практику многих педагогов начинать работу над сочинением с элементов усвоения и запоминания нотного текста: с разбора каждой рукой отдельно, членения «на кусочки» и т.п. без предварительного ознакомления с общим характером музыки. Постижение замысла композитора и подлинно творческий процесс его исполнительского раскрытия должны, как это развернуто в «Методике», осуществляться в работе педагога с учеником при условиях органического *«взаимопроникновения интуиции и сознания»*, *«моментов эмоциональных и рациональных»*, в процессе непрерывного углубления в содержание произведения в целом. *«При выявлении развития надо учитывать все элементы выразительности и в то же время осознать относительное значение каждого из них в том или ином разделе сочинения, чтобы приучить ученика в первую очередь сосредоточивать внимание на самом существенном»*, — убеждает педагогов автор «Методики» [6, *61*]. Таким подходом отличаются все многочисленные целостные художественно-методические анализы произведений в учебнике. Во всех автор передает читателям-педагогам свои впечатления от красоты и выразительности музыки, включая особенно тонкие, часто упускаемые слухом и вниманием моменты. Вот только один пример, в конце пьесы Б. Бартока «Вечер в деревне»: *«Движение жизнерадостного танца неожиданно затормаживается cis-moll'ными аккордами, возникающими словно образ густой вечерней тени. Следующий такт — пауза. Она разграничивает танцевальную тему и второе проведение песенной темы, но одновременно и соединяет их. Поэтому исполнителю необходимо ощутить паузу как дыхание-цезуру, и как мгновение интенсивной эмоционально-слуховой сосредоточенности, когда внутренний слух незримыми нитями связывает мелодические звуки и аккорды сопровождения двух тем»* [там же, *63*].

Третья сторона рассматриваемого руководства, тесно связанная с предыдущей, — осуществление образования исполнителя-пианиста в единстве с теоретической его подготовкой, развитием музыкального мышления на основе овладения знаниями из области ладотональности и гармонии, полифонии, метроритмической организации музыки, фактурной стилистики и другими



Моисей Эммануилович Фейгин
Moses E. Feigin

основополагающими сторонами музыкальной композиции. Развернутый план содержания этой сквозной задачи учебного процесса рассматривается в четвертой главе в сочетании теоретических, методологических положений с конкретными примерами анализов сочинений из репертуара разных классов детской музыкальной школы и училища.

Моисей Эммануилович Фейгин, еще один представитель старшего поколения членов кафедры педагогики и методики, начал свою педагогическую деятельность в 1934 г. Пианист, окончивший Московскую консерваторию по классу Г. Г. Нейгауза, далее все глубже вовлекался в проблематику теории и практики исполнительской педагогики. Фейгин одно время работал под руководством Григория Прокофьева в Научно-исследовательской музыкально-педагогической лаборатории, также в фортепианно-методической секции Государственного института музыкальной науки, где он вел научную деятельность также под руководством Г. П. Прокофьева, участвуя в создании методических разработок. Весьма активной и успешной была и преподавательская работа Фейгина в гнесинских учебных заведениях, он вел класс фортепиано в музыкальной школе-семилетке, музыкальном училище и специальной школе-десятилетке (ССМШ).

Моисей Эммануилович известен был в стране как выдающийся специалист в области методики преподавания фортепиано, заслуживший в педагогической общественности высочайшую степень уважения и признания. *Фейгин-методист* — что стояло за этим, прочно укрепившимся за ним представлением? Говоря об этом, стоит упомянуть, что отношение пианистов к методике и методистам не было тогда, да и поныне остается неоднозначным. Большинство педагогов музыкальных школ чрезвычайно ценили консультативную методическую помощь, опубликованные труды Фейгина и многому на них учились. При этом встречались (и ныне встречаются) музыканты, особенно среди профессионалов вузовского уровня, которые относятся скептически к методике как учебной дисциплине. Она представляется им компендиумом дидактических правил, накопившихся в многовековой практике обучения исполнителей, набором всяческих «рецептов», хотя и могущих предостеречь учащихся и педагогов от неверных решений, но догматизировавшихся в массовом тиражировании, не способных раскрывать истины художественного исполнения, обновляться со временем, обогащать творческий опыт и мастерство педагогов.

М. Э. Фейгин всей своей многолетней деятельностью на ниве методики опровергал эти представления: в качестве преподавателя, ведущего в течение

многих лет этот курс для студентов, руководителя педагогической практикой, консультанта коллективов многих музыкальных школ и училищ страны, автора серии трудов, опубликованных в 1970-е годы, во время расцвета его научно-педагогической, методической деятельности.

В опубликованных в 1971 году Методических рекомендациях «О профессии преподавателя детской музыкальной школы [8], в книгах «Воспитание и совершенствование музыканта-педагога» [9], «Индивидуальность ученика и искусство педагога» [10] методическая область образования исполнителя (не только пианиста) предстает как единство искусства и науки в непосредственной конкретной обращенности к практике обучения, воспитания и развития учащихся музыке. «*Педагогика — не только наука, но и искусство*» — именно эти слова Моисея Эммануиловича часто слышали студенты как своего рода рефрен в его лекциях и как девиз преподавателя, в котором отразилась его безграничная преданность тому, чему он посвятил жизнь и деятельность.

Тематика книг Фейгина в последовательности их создания ясно прочерчивает линию развития общей концепции его методической школы. С основными идеями автора, раскрываемыми читателям в доступной, но отнюдь не упрощенно адаптированной форме, педагоги детских музыкальных школ знакомились уже в первой упомянутой выше «Методической разработке». Ее содержание после предисловия «Задачи музыкальных школ» открывается рассмотрением педагогической диады «Учитель и ученик» и продолжается в ее развитии, исходящем из единого центра — музыки в разделах: «Учитель и инструмент», «Учитель и искусство», «Учитель и наука». В ходе развертывания положений пособия Моисей Эммануилович не только делится с педагогами своими размышлениями о субстанциональных основах искусства музыканта-педагога, ключевых принципах и методах деятельности, педагогических технологиях, но анализирует и развенчивает многие закосневшие, рутинные представления, опровергает догматизировавшиеся «истины». Например, раздел «Учитель и ученик» он начинает как бы парадоксальным утверждением, унаследованным от своего учителя Нейгауза: «*Учиться у своих учеников — таков девиз творческой педагогики всех времен. Умение учиться в процессе воспитания и обучения — надежный признак педагогического призвания*» [8, 5]. Заметим, подобное высказывание звучало, по воспоминаниям музыкантов, и в беседах А. Б. Гольденвейзера.

В центре тематической сферы публикаций Фейгина — не столько аналитическая конкретика, связанная с работой педагога с учащимися над музыкальным произведением, сколько целостный анализ специфики деятельности музыканта-педагога, обобщенное истолкование процессов его мышления, зрелости психолого-педагогических знаний, способности к обучающему, воспитывающему и развивающему общению и других составляющих его искусства. Примером творческого, развивающего общения педагога с учеником может служит рассуждение автора об «искусстве показа», о различии между

«педагогически направленным исполнением» и «показом». «Исполняя произведение так, как он его себе представляет, музыкант ставит перед учеником конечную цель. Показом же педагог побуждает ученика постепенно создавать, конкретизировать, формировать собственный исполнительский замысел» [8, *15*]. Позднее процесс постепенного развития интерпретаторского замысла в работе педагога с учеником Фейгин запечатлел в своем обширном озвученном пособии (имеется в каталоге Фонотеки РАМ).

Спектр основополагающих тематических направлений в книгах, статьях, беседах Фейгина с педагогами, выступлениях на разного рода конференциях, семинарах неуклонно расширялся. В него входили такие вопросы как «Компоненты дарования музыканта-педагога. Личность. Музыкант. Исполнитель» [9, 75]. Осмысливались: комплекс составляющих искусство педагога, процесс формирования знаний и умений в студенческие годы и критерии профессионально зрелой деятельности, пути совершенствования педагогического мастерства и многое другое. Все эти грани своей педагогической концепции Моисей Эммануилович раскрывал доступно, с достоверностью, в которой была большая «автобиографическая» доля, и в то же время представлял аудитории как полностью не раскрываемые в их глубинной бесконечной сложности. Педагогическая профессия как единство искусства и науки, преломленное в индивидуальном стиле деятельности, обретаются и совершенствуются педагогом в течение всей его жизни — эти свои убеждения Фейгин-методист передавал начинающим свой путь студентам без излишнего декларативного пафоса. Это выражалось, в частности, в том, что художественно-ценностные, социально-ценностные смыслы профессии педагога он стремился раскрывать молодым музыкантам не только с опорой на апробированные истины педагогической науки, психологии, но также подвергая их испытанию «на прочность», анализу «от противного», в котором явно просвечивает личный профессиональный опыт с его успехами и просчетами. Отсюда отмечавшаяся уже парадоксальность некоторых подходов к объяснению, казалось бы, неоспоримых вещей. Так, посвящая целую часть книги «Воспитание и совершенствование музыканта-педагога» общеизвестному подходу к «классификации» учителей по принципу «исполнитель-педагог» и «педагог-неисполнитель», автор обстоятельно, подробно анализирует эти типы, приходя к далеко не традиционным однозначным констатациям преимуществ и недостатков каждого. Парадоксально, но в работе «неиграющего педагога», вопреки практически однозначному мнению о неполноте его профессионального комплекса, Фейгин обнаруживает и преимущества, а главное — выводит отсюда методологически существенное положение о *принципе компенсации,* практически всегда заложенном в феномене системной целостности, в частности, в деятельностном комплексе музыканта-педагога. *«С л а б а я сторона педагога становится иногда с и л ь н о й стороной его учеников. Психологи называют это способностью к «к о м п е н с а ц и и» и «с в е р х- ко м п е н с а ц и и». И это — великая сила; ее не знают или недооценивают музыканты, которым все легко удается,*

которые многое умеют. Однако для того, чтобы выйти за рамки собственных возможностей, чтобы поколебать тезис «можно научить лишь тому, что сам умеешь», необходим педагогический талант и целеустремленные поиски путей к развитию тех качеств, в которых отказала природа» (Разрядка автора — *М. Ф.*) [*9, 132*] .

Наиболее полное и многостороннее освещение Фейгиным места и значения курса методики в вузовском педагогическом цикле находим в книге «Воспитание и совершенствование музыканта-педагога». Существенно отметить, что в начале 1970-х годов, когда книга создавалась, ее автор считал, что курс этот еще не окончательно сформировался в теории и практике преподавания: *«О нашей дисциплине все еще можно сказать: сколько методистов, столько и методик. Тем самым обнаруживается, что методика еще не вышла из "младенческого возраста"»* [*9, 43*]. Стремясь преодолеть такое положение, Фейгин рассматривает общезначимые, основополагающие идейные стороны концепции курса, важнейшие составляющие содержания, структуры, процесса ведéния и т. п. Здесь читатели-педагоги снова встречаются с главными устоями педагогической школы Моисея Эммануиловича: методика как научная категория и учебная дисциплина это единство науки и искусства, теории и практики, мысли и деятельности. *«Задача курса методики в вузе: развить м ы ш л е н и е студентов, научить их наблюдать, анализировать, обобщать, разбираться в современных, подчас сложных и противоборствующих тенденциях и взглядах, пользоваться книгой и новыми типами пособий и, — главное, — научить связывать теорию с практикой преподавания»* (Разрядка автора — *М. Ф.*) [*9, 44*]. Есть ли в этих утверждениях автора что-либо, что не соответствует стопроцентно целям и задачам образования музыканта-педагога нашего времени?

Однако *концептуальная согласованность* курса методики, читаемого в отечественных вузах, вовсе не означала, по Фейгину, возможности распространения «нормативной методики», разработанной по обязательным для всех канонам (например, канонам игровых приемов). Не должна была она вести и к «школярской» методике, к тенденциям, которые получили распространение в части учебных заведений, где *«методика сводится к сумме "правил" — формальных, сухих, оторванных от живой практики исполнения и преподавания, правил, которые студент запоминает со слов лектора или заучивает по книге, пересказывает на экзамене — и немедленно забывает»* [*9, 53–54*].

Среди других положений методической школы М. Э. Фейгина, остающихся актуальными в наши дни, и даже возросших в своей актуальности и ждущих обновленного возвращения в практику преподавания дисциплин педагогического цикла, следует подчеркнуть положение о значении так называемых межпредметных связей. Автор характеризуемой книги горячо отстаивал необходимость сопряженности содержания курса методики с учебными дисциплинами, базирующимися на научных достижениях психологии и общей педагогики, а также истории и теории исполнительства, подчеркивая, что лектору-методисту приходится *«брать на себя восполнение серьезных пробе-*

лов в гуманитарном образовании студентов» [9, 43]. Следует отметить, что проблемой координации курсов, преподаваемых тогда на фортепианном факультете, именно концептуально-содержательной их взаимосвязи (а не только организационной) занималась кафедра педагогики и методики, разрабатывавшая, в частности, комплексную программу курсов: психология — педагогика — методика. Это требовало не только согласования программ, но главное — активного содружества преподавателей, погружения каждого в тематику, магистральные линии содержания смежных курсов.

Что вспоминается из студенческих впечатлений автора этих строк о личных качествах Моисея Эммануиловича Фейгина, о стиле его преподавания?

Если следовать принципу его характеристики через призму триады «преподаватель (лектор) — педагог — учитель», то несомненной предстает цельность образа Фейгина-человека, отражавшаяся в стиле его деятельности. Трудно выделить, да и нет смысла отмечать преобладание тех или иных ипостасей.

Для Фейгина-преподавателя было характерно сочетание ясных тематических границ и планов каждого занятия (лекции) с импровизационными вторжениями эпизодов из личного многолетнего опыта преподавания фортепиано в школах Гнесиных. Студентов привлекала непосредственная увлеченность, живость отображения преподавателем многих учебных ситуаций, порой даже яркость «ролевых» воплощений. Так, воспроизвожу по памяти, как Моисей Эммануилович представлял на лекции эпизод из раннего опыта своей работы педагогом, когда однажды в стремлении как можно больше ученику сказать, показать, немедленно улучшить исполнение, задать к следующему уроку он сильно перегрузил и напугал его. Рефлексивно оценивая позднее это занятие, молодой учитель раскритиковал себя и решил впредь обдуманно определять количество и порядок указаний, наблюдать их восприятие учеником. Он выстроил такой скорректированный план к следующему уроку, *на который ученик не пришел и больше вообще не появлялся*, — с артистично продемонстрированной растерянностью поведал нам Фейгин. Вспоминается немало эпизодов включений им в ход лекции примеров индивидуальной педагогической работы со студентами над музыкальными произведениями. Такое случалось, когда преподаватель особенно увлекался тем или иным сочинением и как бы переносился в класс по специальности, забывая о времени. Запомнился даже один случай на зачете, когда детализированная аналитическая работа за инструментом над инвенциями Баха с каждым сдающим зачет студентом надолго затянулась, а дело происходило … поздним вечером 31 декабря 1958 года.

В заключении раздела, посвященного М. Э. Фейгину, приведу его слова — *слова Преподавателя, Педагога, Учителя,* часто повторявшиеся студентам и включенные в книгу «Индивидуальность ученика и искусство педагога»: *«К различным определениям педагогического искусства, каждое из которых верно лишь частично, хочу присоединить еще одно: сущность (специфика) дарования и искусства музыканта-педагога — умение выявить и взрастить лучшие*

задатки каждого ученика и тем самым способствовать развитию и формированию его индивидуальности» (выделено автором) [10, 93].

В заключение — вечный вопрос связи времен: как видятся и осмысливаются цели и задачи, заложенные в основание вуза, в том числе проблемы организации дисциплин педагогического цикла в РАМ в конце первой четверти XXI века?[1] Конечно, в данной статье эта новая и специальная тема для обсуждения может быть лишь намечена.

За прошедшие более чем полувека перемен произошло немало, начиная с того, что из наименования нашего вуза с 1992 года исчезло некогда титульное определение «*музыкально-педагогический* институт». В связи с потребностями непрерывно реформируемой системы музыкального образования, в том числе с переходом в 2003 году на Болонскую систему, цикл учебных дисциплин педагогического профиля предметно расширился. Отмечу несомненное значение нового курса «Основы научного исследования», который ведет Д. В. Беляк. Предмет обеспечивает необходимую теоретико-методологическую подготовку, существенную для выхода всего цикла на новый, более высокий уровень выполнения и защиты на Государственном экзамене «Выпускной квалификационной работы» (бакалавриат, специалитет) и, что не менее важно, для осуществления в будущем самостоятельной исследовательско-методической деятельности. В этом отношении девиз гнесинских мастеров-методистов прошлого века — научить студентов «мыслить и действовать» — обрел новые горизонты и импульсы развития. Общая практико-ориентированная установка современного отечественного образования, в том числе стремление создать действенные предпосылки успешного выхода вузовского образования музыканта-педагога в область профессиональной деятельности, отразились также в переименовании старой доброй «Педагогической практики» в «Производственную практику» с разделением ее на две части — подготовительную (практику наблюдения, с групповыми занятиями) и активную с индивидуальными занятиями. С другой стороны, направленность на интенсификацию, углубление теоретико-методологической и практической подготовки студентов [15] вступила в противоречие с заметным сокращением учебного времени в названных выше курсах. Одно время были необоснованно «усеченными» «Основы научного исследования» (один семестр), «Методика» (два семестра по одному часу в неделю), «История фортепианного искусства». В настоящее время положение дел изменилось к лучшему. Но исключены из учебного плана (и бакалавриата, и специалитета) такие дисциплины, как «Музыкальная педагогика в детских школах искусств», «Изучение педагогического репертуара». Разрешением этих противоречий и компенсацией сжатия часов аудиторных занятий должно, по идее, явиться увеличение времени, отведенного в программах курсов самостоятельной работе студентов, как и значительное расширение, в сравнении с прошлым веком, их возможностей

[1] См.: [11], [12], [13], [14].

получать знания с использованием стремительно развивающихся цифровых технологий, библиотечных электронных ресурсов и т. п.

В кратко, точечно упомянутые в заключении статьи новации содержания, логику структуры, организации образования музыканта-педагога, в возникающие противоречия требуется еще основательно вникать. Новые импульсы для этого, как хочется думать, возникнут в связи с предстоящей реформой высшего образования в целом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гнесинский дом. История учебных заведений. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2015. — 704 с.
2. История гнесинских учебных заведений: Энциклопедия. Том I: Государственный музыкально-педагогический институт / Российская академия музыки имени Гнесиных / Сост. Т. И. Науменко, Д. В. Беляк. — Москва: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2025. — 512 с.
3. *Кирнарская Д. К.* Елена Гнесина. Портрет руководителя на фоне эпохи: Документальный роман: Монография. — Москва: Изд-во «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023. — 360 с.
4. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч.1 и 2. Изд. 2-е, доп. — Москва: Музыка, 1988. — 415 с.
5. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. Ч. III. — Москва: Музыка, 1982. — 286 с.
6. *Алексеев А. Д.* Методика обучения игре на фортепиано. — Москва: Музыка, 1978. 288 с.
7. *Алексеев А. Д.* Лекционный метод обучения и пути его совершенствования (на материале курса «История фортепианного искусства»). Монография — пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений. — Москва, 1995. — 72 с.
8. *Фейгин М. Э.* О профессии преподавателя детской музыкальной школы. Методические рекомендации. — Москва, 1971. — 36 с.
9. *Фейгин М. Э.* Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. Всесоюзное изд-во Советский композитор. — Москва, 1973. — 158 с.
10. *Фейгин М. Э.* Индивидуальность ученика и искусство педагога. — Москва: Музыка, 1975. — 110 с.
11. *Малинковская А. В.* Академическое музыкальное образование в традициях школы Гнесиных // Гнесинские педагогические школы: история и современность. Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции 1–2 марта 2017 года / РАМ имени Гнесиных. — Москва: Пробел-2000, 2018. — С. 9–15.
12. *Малинковская А. В.* Кафедры Дома Гнесиных в ракурсе проблем педагогической подготовки студентов // Гнесинские педагогические школы: история и современность. Сб. статей по материалам Второй Международной научно-практической конференции 27-28 февраля 2019 года. /РАМ имени Гнесиных. — Москва: Пробел 2000, 2020. — С. 10–20.
13. *Малинковская А. В.* «Квалификация — преподаватель»: гнесинские традиции педагогической подготовки студентов в контексте развития отечественного музыкального образования // Гнесинские педагогические школы: история и современность. Сб. статей по материалам Третьей Международной научно-практической конференции

2-4 марта 2021 года. — Москва: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2022. — С. 9–19.
14. *Малинковская А. В.* Из истории отечественной школы преподавания вузовского лекционного курса «История фортепианного искусства» // Сб. статей «Музыкальное искусство и образование». — Том 13. — № 1. МПГУ, 2025. — С. 148–167.
15. *Belyak D. V.* Pedagogical Practice at the Gnesin Russian Academy of Music: Temporal Parallels // Russian Musicology. 2024. No 4. P.119–128.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Малинковская Августа Викторовна — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Gnesinskij Dom. Istoriya uchebny'x zavedenij [Gnesin House. History of educational instiutions]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2015. 704 p.
2. Istoriya gnessinski'x uchebny'x zavedenij: Enziklopedija. Tom 1: Gosudarstvennij musycal'no-pedagogicheskij institute/Rossijskaja academija musi'ky imeny Gnessini'x / Sost. T. I. Naumenko, D. V. Belyak [History of Gnesin educational instutions]. Moscow. Edition "Gnessin Russian Academy of Music". 2025. 512 p.
3. *Kirnarskaya D. K.* Elena Gnessina. Portret rukovoditelja na fone epo'xi: Documental'n'ij roman: Monografija [Portrait of the Leader on the background of epoch]. Edition "Gnesin Russian Academy of Music". Moscow. 2023. 360 p.
4. *Alekseev A. D.* Istoriya fortepiannogo iskusstva: v 3'x chast'ja'x. Chasty 1, 2. [The History of Piano Art: the text-book. In third books. Books 1, 2]. Moscow: Music, 1988. 415 p.
5. *Alekseev A. D.* Istoriya fortepiannogo iskusstva: v 3'x chast'ja'x. Chast'j III [The History of Piano Art: the text-book. In third books. Book III]. Moscow: Music, 1982. 286 p.
6. *Alekseev A. D.* Metodika obucheniya igre na fortepiano [The Method of Piano Playing Instruction. Ed. third, suppl.]. Moscow: Music, 1978. 288 p.
7. *Alekseev A. D.* Lektionn'jy method obuchenija i puti ego sovershenstvovani'ya (na material kursa "Istoriya fortepiannogo iskusstva"). Monografiya-posobie dlya pedagogov I studentov v'issh'ix uchebn'i'x zavedenij [Lectional method of teaching and ways of its perfection]. Moscow, 1995. 72 p.
8. *Feigin M. E.* O professii prepodavatelya detskoy musycal'noj schcol'i. Metodicheskie rekomendacii. [About profession of a teacher of childrens music schools. Methodical recommendations]. Moscow: Music, 1971. 36 p.
9. *Feigin M. E.* Vospitanie i sovershenstvovanie musikanta-pedagoga. Vsesoyusnoe izdatel'stvo "Sovetskiy kompozitor" [Education and perfection of musician teacher]. Moscow, 1973. 158 p.
10. *Feigin M. E.* Individual'nostj uchenika i iskusstvo pedagoga. Izdanie vtoroe pererab., dop. [Individualitet of a pupil and teacher's Art]. Moscow: Music, 1975. 110 p.
11. *Malinkovskaya A. V.* Academicheskoe muzikal'noe obrazovanie v tradiciya'x schkol'i Gnesin'i'x [Academical music Education in Gnesin-school Traditions // Gnesin pedagogical schools: History and Modernity/Collection of articles based on the materials of the Third International Scientific-Practical Conference on March 1–2, 2017]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2018. P. 9–15.

12. *Malinkovskaya A. V*. Kafedr'i Doma Gnesin'x v rakurse problem pedagogicheskoy podgotovki studentov [Chairs of Gnesin-Hous in the aspect of problems of pedagogical preparation of students. // Gnessin pedagogical schools: History and Modernity. Collection of articles based on the materials of the Second International Scientific-Practical Conference on 2027–2028 February, 2019]. Gnesin Russian Academy of Music. Moscow, PROBEL, 2020. P. 10–20.
13. *Malinkovskaya A. V*. "Kvalifikaciya — prepodavatel'j": Gnesinskie tradicii pedagogicheskoj podgotovki studentov v kontekste razvitiya otechestvennogo muzikakal'nogogo obrazovaniya // Gnesin pedagogical schools: History and Modernity. Sbornik statej po materialam Tret'ej International Scientific-Practical Conference on 2–4 March, 2021]. Gnesin Russian Academy of Music. Moscow, 2022. P. 9–19.
14. *Malinkovskaya A. V*. Iz Istorii otechestvennoj schkol'i prepodavaniya vusovskogo lekcionnogo kursa "Istoriya fortepiannogo iskusstva" //Sbornik statej "Muzikal'noe iskusstvo I obrazovanie" [From the History of Russian school of teaching of higher-school kurse "The History of Piano Art" // Collection of articles "Musical Art and Education"]. 2025. Tom 13. № 1. MPGU, 2025. P. 148–167.
15. *Belyak D. V*. Pedagogicheskaya praktika v Gnesinskoj Akademii muz'iki imeni Gnesin'i'h: vremenn'ie paralleli [Pedagogical Practice at the Gnesin Russian Academy of Music: Temporal Parallels // Russian Musicology], 2024 № 4. Pp. 119-128.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Augusta V. Malinkovskaya — Dr.Sci. (Pedagogy), Cand.Sci (Arts), Professor of the Pedagogy and Methodology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 13.04.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 27.04.2026
Принята к публикации / Accepted: 18.05.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальная педагогика

Научная статья
УДК 78.37.0
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-27-38

CC BY NC ND

С. В. Рахманинов в материалах Д. В. Житомирского 1930–1950-х годов



Александр Владимирович Наумов
Государственный институт искусствознания, Москва, Россия,
alvlnaumov@list.ru, https://orcid.org/0000-0003-3883-7917

Аннотация: В статье на примере творчества одного из крупнейших представителей отечественной композиторской школы рассматривается процесс формирования учебных курсов истории русской музыки, складывавшейся как дисциплина на протяжении хронологического периода, обозначенного в заглавии. Материал исследования составляют лекционные конспекты, стенограммы, статьи и фрагменты книг Д. В. Житомирского времен работы в Московской, а позднее в Бакинской и Горьковской консерваториях.

На сопоставлении документов разных лет — архивных и опубликованных — строится картина эволюции подходов к преподнесению творчества Рахманинова в педагогическом процессе, отражение более широкого спектра общественных взглядов 1930–1950-х годов.

Материалы Д. В. Житомирского привлекаются к научному рассмотрению впервые. Они иллюстрируют многогранную сложность представления композиторского наследия, переходящего из категории полузапрещенного в область непререкаемой классики. Главный столп, на который опиралась концепция всего лекционного блока, — понятие концертности как характеристического для Рахманинова типа высказывания, подразумевающего особый градус экспрессии и позволяющего достигать высочайшего драматургического напряжения в малых формах и камерных жанрах.

Ключевые слова: Рахманинов, Житомирский, Московская консерватория, история русской музыки, лекционный курс, концертность

Для цитирования: *Наумов А. В.* С. В. Рахманинов в материалах Д. В. Житомирского 1930–1950-х годов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 27–38. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-27-38

© Наумов А. В., 2026

Music pedagogy

Original article

S. V. Rachmaninov in the D. V. Zhitomirsky's materials from the 1930s–1950s

Alexander V. Naumov

State Institute of Art Science, Moscow, Russia,
alvlnaumov@list.ru, https://orcid.org/0000-0003-3883-7917

Abstract: The problem of the introducing some new parts into the training course of the history of Russian music raised in the article. It has been developing as a subject over the chronological period indicated in the title. One of the leading figures of Russian composer's school used as an example for the work. Notes, transcripts and publications from the period of D.V. Zhitomirsky's teaching career at the Moscow, and later at the Baku and Gorky Conservatories, are brought into scientific consideration for the first time. They illustrate the multifaceted complexity of dealing with an object that is changing its status before our eyes and moving from the category of the semi-forbidden to the realm of undisputed classics. The main point on the concept of Rachmaninov's work relied of the concert capacity as a characteristic type of utterance, implying a special degree of expression and allowing for the achievement of the highest dramatic tension in small forms and chamber genres.

Keywords: Rachmaninov, Zhitomirsky, Moscow conservatory, the history of Russian music, lecture course, concert capacity

For citation: *Naumov A. V.* S.V. Rachmaninov in the D.V. Zhitomirsky's materials from the 1930s–1950s. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):27-38. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-27-38

После отъезда С. В. Рахманинова из России в 1917 году отношение к нему самому, его зарубежному творчеству как в зарубежье, так и в особенности в СССР складывалось неоднозначно. Эта проблема в последние годы вышла на новый виток научной разработки. Подробный анализ ситуации, сложившейся вокруг изучения творчества композитора в отечественном музыкознании 1920–1930-х годов, произведен Т. И. Науменко [1]. В исследовании М. Г. Раку сделан акцент на бытование рахманиновских сочинений в советском репертуаре под прицелом идеологизированной критики [2]. Обе работы были републикованы в юбилейном издании 2023 года, куда вошли еще более ранние тексты Т. Н. Левой [3] и К. А. Рисора [4], так что сложилась единая панорама воззрений на наследие великого музыканта, охватывающая период от начала XX века почти до наших дней[1].

[1] Приношение С. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения: исследования разных лет / Сост. В. Б. Валькова. — Москва: Изд-во «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023.

В этой картине, при всей ее обстоятельности и детальности, остается несколько фрагментов, прописанных не до конца. Так, в статье Т. И. Науменко в связи с защитой дипломной работы Е. Цфас, посвященной фортепианным сочинениям Рахманинова (1936), упоминается, что «*консерваторская программа по истории музыки, включающая творчество композитора, была разработана Ю. В. Келдышем только в 1938 году*» [1, *16*]. За мимолетной фразой скрывается уникальный парадокс: творчество композитора вошло в педагогическую практику, минуя стадию академического осмысления, в отсутствие всего того, что ныне именуется «методическим обеспечением курса». В отличие от большинства представителей своего поколения, не говоря о старших предшественниках, Рахманинов шагнул в учебный курс фактически прямо из жизни, с концертной эстрады и страниц публицистики, не всегда к нему доброжелательной. Педагоги должны были самостоятельно решить, в каком свете подать студентам творчество мастера — здравствующего, продолжающего работать и в то же время уже официально занесенного в свиток Клио.

Одним из первых, кому пришлось столкнуться с решением этой задачи в Московской консерватории, был Даниэль Владимирович Житомирский (1906–1992), второй, помимо Рахманинова, центральный персонаж данного исследования. Программа, составленная Ю. В. Келдышем, предназначалась для всех факультетов. Сам автор курса вел лекции на научно-композиторском и инструкторско-педагогическом факультетах, о его деятельности в этом направлении нам ничего не известно. Коллеги по кафедре Истории музыки народов СССР читали лекции студентам различных исполнительских специальностей, Житомирский в сезоне 1938/1939 работал с вокалистами и духовиками[2]. Спустя два года, в последний предвоенный сезон, он начал преподавать композиторам; после эвакуации эта нагрузка осталась за ним.

Если рассматривать материалы Житомирского, относящиеся к творчеству Рахманинова, то начинать придется с его крайне резкой статьи «О чем звонят колокола?» в «Литературной газете» от 24 марта 1931 года, разгромной рецензии на исполнение кантаты «Колокола» в советской Москве. Призывы к бойкоту творчества композитора со стороны РАПМовцев, в число которых Житомирский тогда входил, и последствия этой кампании для всех участников подробно разобраны в статье М. Г. Раку [2, *377–378*]. Если судить только по этому факту, кандидатура Житомирского была одновременно наиболее подходящей для представления Рахманинова студентам как занимающего верную идеологическую позицию и наименее удачной с точки зрения объективности подачи. Однако между 1931 и 1938 годами в жизни самого музыковеда произошло несколько событий, заставляющих оценить положение иначе.

Уже в 1932 г., после роспуска РАПМ, но не без влияния своей «революционной» репутации, Житомирский оказался на преподавательской долж-

---

[2] Раздел курса включал темы-монографии от Танеева до Скрябина, включая Глазунова, Лядова, Аренского, Калинникова, Ляпунова, Гречанинова, Ребикова и Рахманинова [5].

ности в консерватории, которую именовали на тот момент «Высшей школой имени Ф. Я. Кона». Буквально на первые месяцы его работы пришлись возврат к прежнему названию и реставрация прежнего академического порядка[3], которые произвели на него огромное впечатление. Поводом к пересмотру общественных и художественных позиций стало также общение с М. В. Ивановым-Борецким, взявшим на себя научное руководство диссертацией Житомирского, посвященной Чайковскому. В воспоминаниях Житомирский писал о тех годах: «*от смятения к дистанцированию, к внутренней оппозиционности путь был (во всяком случае в моей ближайшей среде) очень короткий. И мы быстро прошли его после 1934-го*» [6, *л. 157*]: дату имеет смысл связывать не только с началом «большого террора», свидетелем которого стал автор мемуаров, но и с его поворотом в профессии.

1936 год принес Житомирскому тяжкие испытания, как в зеркале отразившие беду, переживаемую всей отечественной культурой. Неосторожная оговорка на лекции повлекла за собой донос, разбирательство, оргвыводы и увольнение с преподавательской должности [6, *л. 177–179*]. О диссертации пришлось надолго забыть; защита состоялась только в 1942, в Свердловске. Без средств к существованию, с больной женой и новорожденным сыном на руках, он брался за любые задания — написал, например, для газеты «Музыка» разгромную «антиформалистическую» статью о Второй симфонии Б. Н. Лятошинского, дорого стоившую композитору [7, *274–275*]. Большого компромисса с совестью не совершил, музыка ему и вправду не нравилась, но и устойчивого положения не снискал, в штате газеты закрепиться не смог.

Возвращение в консерваторию состоялось спустя два года, внезапно: помогли заступничество М. И. Ульяновой (супруга Житомирского служила в секретариате сестры Ленина) и дружеская протекция Ю. В. Келдыша. Учебные программы как раз были радикально обновлены, история музыки на общих курсах велась теперь не одним педагогом от начала до конца, а специалистами по зарубежной и отечественной раздельно. Требовались дополнительные кадры, Житомирский попал в «русскую бригаду»: боясь сказать лишнее слово, он должен был приступить к преподаванию материала, заведомо небезопасного, не апробированного. Рахманиновский раздел, располагавшийся в середине весеннего семестра, представлял в этом отношении наибольшую угрозу.

Внутри «рахманиновской» архивной папки автографы и машинописные листы разложены по жанрам, без соблюдения хронологии[4]: видно, как изменялись объемные соотношения разделов курса, предлагались разные сочинения для анализа, пересматривались установочные моменты, но иногда приходится перемещаться из начала в конец [8]. В первый год лекция о Рахманинове была

---

[3] Восстановление традиционной консерваторской жизни стало косвенным следствием того же Постановления Политбюро ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», что положило предел существованию РАПМ.

[4] Архив готовился к сдаче в РГАЛИ вдовой Житомирского О. Т. Леонтьевой. Окончательная систематизация, по-видимому, осуществлялась именно ею.

всего одна, обзорная. От нее до нас, помимо отрывочных рукописных листков, дошла полная стенограмма, фиксировавшая даже дату, 1 ноября 1938-го [5, *л. 21–35*].

Повествование развертывалось широко. В преамбуле напоминалось о представленных ранее Танееве и Аренском как крупнейших деятелях московской школы после Чайковского. Затем освещалось два главенствующих направления 1890-х, вышедшие из танеевского класса — модернистическое, возглавляемое Скрябиным, и *другое*, более связанное со стилистикой XIX века. Рахманинов причислялся именно к нему.

> Если пытаться определить стиль Рахманинова в целом, то придется отчасти повторить то, что я говорил об Аренском, а именно, что этот стиль есть продолжение субъективно-лирического направления Чайковского, несколько «разбавленное», «облегченное»… Рахманиновский стиль лишен идейных и эмоциональных глубин, содержательности Чайковского; большие философские мотивы уступают здесь место более поверхностным стимулам, более внешним, салонным или виртуозным элементам. Для Рахманинова большую роль играет его тяготение к внешней, эстрадной эффектности. Для него характерна склонность к жесту, к демонстративно подчеркнутой эмоциональности, в которой часто больше внешней выразительности, чем внутренней наполненности, идейной глубины, целеустремленности [5, *л. 24 об.*].

Детство и происхождение Рахманинова лектором не затрагивались, во вводной части вскользь упоминались «Алеко», Фортепианное трио, фантазия «Утес», Симфония № 2 и «Остров мертвых». Ведущее значение отводилось жанрам фортепианной и камерно-вокальной музыки, им посвящалось основное время. Здесь, на свободе, Житомирский рассматривал — не без тонкости — влияния шопеновского и листовского пианизма на фактурные рисунки Рахманинова, пытался типологизировать тематизм и образность, опираясь на довольно широкий круг примеров, которые хорошо знал и сам играл на рояле (сохранилась тетрадь с нотными выписками). Заметно, как на протяжении всего рассказа проявления живой, непосредственной любви к музыке «гасились» фразами вроде:

> Следует отметить, что несмотря на большую динамичность, рахманиновским произведениям свойственна все же некоторая однотонность, происходящая, с моей точки зрения, прежде всего от того, что в его фактуре слишком много *сплошной насыщенности,* слишком *мало разрядок* [выделено автором — *А. Н.*] [5, *л. 28 об.*].

Некоторых сочинений лектор явно не знал: слишком внезапно пришлось погрузиться в малознакомый материал, далеко не все удалось найти в библиотеке, принять и осмыслить. В частности, представление о заграничном

творчестве Рахманинова транслировалось аудитории как «*переработки своих старых произведений (например, концерт № 1/4)*» и «*фортепианная обработка некоторых произведений западных композиторов — Шуберта, Паганини, Крейслера*» [5, *л. 35*]. Итоговый заключительный вывод делался из посылки не художественной, а идеологической: «*Вся его композиторская деятельность последних лет — бледная тень его прежнего таланта и творческой энергии*» [5, *л. 35*].

На следующий год, предлагая студентам собственную стенограмму в качестве учебного пособия, Житомирский уточнял по ходу лекции отдельные моменты, не затрагивающие сути, но намечающие обновление подхода. Цитируем по черновику:

> Оба [Рахманинов и Скрябин — *А. Н.*] отталкивались от напряженного эмоционализма, оба наследовали традиции Чайковского, Шопена, Листа и развивали их в сторону экспрессивности.
>
> Идейный рационализм Скрябина — отсюда искания «истины», философии искусства, приход к новой эстетике; отсюда *отход от «натурального»* [здесь и ниже выделено автором — *А. Н.*] эмоционализма в сторону «мистического», то есть субъективно детализированного.
>
> Отсутствие глубоких идейных запросов у Рахманинова. Отсюда стабилизация «натурального» эмоционализма *с чертами внешнего пафоса*, без философской и реалистической глубины его творцов (Чайковский).
>
> [Зачеркнуто автором]: Рахманинов соприкоснулся с идеями нового времени («Остров мертвых», «Колокола», романсы) [8, *л. 17*].

Житомирский читал лекции по Рахманинову, как уже было сказано, в 1938–1941 годах и затем в 1945–1948, до повторного изгнания из Московской консерватории после Постановления «Об опере “Великая дружба”…». Между двумя московскими периодами он подготовил к изданию брошюру «Композиторы конца XIX и начала XX века» — экстракт не состоявшегося третьего тома истории русской музыки под редакцией М. С. Пекелиса (первые два вышли накануне войны). О Рахманинове здесь говорилось иное, чем прежде: он уже не причислялся к лагерю «*прекраснодушно-вялых эпигонов Чайковского*», но объединялся со Скрябиным:

> Их роднит именно дух новой романтики, *романтики активной личной воли* [выделено автором — *А. Н.*], от застоя 80-х годов, от чеховского «мы отдохнем…», устремляющейся в водоворот новых чувств и надежд [9, *41*].

По-прежнему опираясь в обзоре на фортепианные сочинения и романсы, Житомирский выдвигал на первый план категорию концертности как определение коренной сущности рахманиновского стиля, ораторски направленного на аудиторию, некамерного даже в лирических проявлениях. С переменой

отношения к Рахманинову в 1940-х (а может быть, с расширением собственной эрудиции) музыковед смелее обращался к образам символистского происхождения, проводил параллели между этюдами-картинами и кантатой «Колокола», и сразу же — с Девятой сонатой и поэмой «К пламени» Скрябина [9, *44*]. Целая страница отводилась разбору «Острова мертвых»[5]. Сочинения заграничного периода перечислялись полностью, пока еще без комментариев и оценок.

Экстракт не предполагал эрзаца, скорее наоборот: в 1944 году Житомирский поступил в докторантуру только что открытого московского Института истории искусств с темой, в точности соответствующей названию готовившейся брошюры, но еще более широкой по материалу. Замысел поражал размахом: фактически вся история русской музыки первой половины XX века, с монографическими главами о Метнере, Рахманинове, Стравинском… [10]. Реализоваться планам суждено не было, работа остановилась весной 1948 года, а защитил Житомирский почти через 20 лет диссертацию по монографии «Роберт Шуман» (1966).

В подготовительных заметках к лекциям 1945–1948 годов хорошо заметен «докторский дискурс» мышления, развороту которого способствует прибавка часов: на рахманиновскую тему отводились две, а в сезоне 1947/1948 и три большие лекции. Материал теперь распределялся по десятилетиям: общая характеристика и юность, до конца 1890-х; достижение зрелости в 1900-х; творчество 1910-х и «поездки» (этим словом заменялось непроизносимое — «эмиграция») [8, *л. 2–7*]. Рахманинов провозглашался «антимодернистом», но противопоставлялся эпигонам Чайковского как «новатор» [8, *л. 1*]. В попытках преодолеть это несоответствие Житомирский значительно углублялся в проблемы оперного жанра, сопоставляя «Алеко» с двумя более поздними сочинениями Рахманинова, и все три оперы в совокупности — с произведениями Чайковского и зарубежных композиторов рубежа веков [8, *л. 105–118*]. Многое оставалось сложным для понимания, несколько подходов к заключению свидетельствовали о неготовности исследователя вынести итоговый вердикт:

Характеристики:

— углубление содержания, от впечатления к идейности;

— мрачно пессимистичный уклон (скорее «андреевский», нежели «бальмонтовский»);

— другие, более существенные состояния (концерты) — сравн. со Скрябиным;

— симфонический размах, динамизм, с выработкой собственных сюжетов (концерты), роль ритма как волевого, императивного начала, «компенсирующего» лирическую откровенность;

---

[5] В связи с этим сочинением упоминались мотивы ужаса в драматургии Леонида Андреева, в сталинском СССР не репертуарной и не переиздаваемой [9, *47*].

— вместе с тем, стремление к детализации выразительности, к психологической и лирической углубленности, к тонкой картинности (оперы, «Весна», прелюды Es, g H) [8, *л. 14*].

— вопрос об историческом месте;

— бросается в глаза преемственность с эмоционализмом (романтизма) в XIX веке;

— и вместе с тем ощущение *неэпигонства* [здесь и ниже — выделено автором. — *А. Н.*];

— в обзоре я подчеркивал: 1) повышение экспрессивности, 2) черты импрессионистичности;

— это — основное в эпохе, а когда художник преодолевал инерцию... [8, *л. 15*].

У Скрябина — во многом аналогичные искания очень скоро стали радикальнее. *Новая философия*. *Новая стилистика*. Вместе с тем, глубокие переживания.

У Рахманинова — отсутствие *смены вех*. Верность традиционному реальному эмоционализму. Вместе с тем, и отсутствие такой *оригинальности и глубины*. Сравн.: Бунин — Блок. Горький [8, *л. 16*].

Размышления о музыкальной культуре начала XX века продолжились в Бакинской консерватории, где Житомирский нашел пристанище с 1949 года. Именно в Баку, говоря преимущественно о поздних произведениях, он сформировал главные тезисы для «своего Рахманинова».

Общая характеристика:

— первое и второе поколения учеников классической школы;

— обстановка, в которой формировалось второе поколение: новая кульминация революционного движения; поляризация сил в искусстве (модернизм — реализм: идеи, стилистика и имена); реализм и высший уровень передового искусства 1900-х (Горький); эпигонство — противоречивость — «недотягивания» (примеры)

Место Рахманинова;

— противоречия (в содержании и стилистике), недотягивания;

— гуманизм «чеховской линии» (Рахманинов и Станиславский);

— беспокойство, предгрозовое (Асафьев);

— антимодернизм.

Рахманинов и русские классики:

— Чайковский (широкий лирический мелодизм; динамизм);

— Кучкистские истоки — эпические, картинные элементы;

Западные классики (Лист, Шопен);

Музыкально-бытовые истоки (народная песенность, культовое пение с его национально-самобытным элементом, знаменный распев. Рахманинов и Кастальский);

Некоторые черты стиля:

— Мелодика (плавность, протяженность, тягучесть при интонационной и ритмической напряженности);

— гармония (диатоника, плагальность, насыщенность, красочность);

— ритм (императивность, остинатность);

— фактура и роль полимелодизма;

Место отдельных жанров в творчестве.

Реализм Рахманинова в его исполнительской, композиторской деятельности и дирижировании [8, *л. 119–120*].

Биография композитора излагалась всех деталях, с опорой на новейшие публикации (за ними педагоги 1950-х пристально следили); для подробного анализа теперь выбирались, помимо обязательных концертов и фортепианных пьес, романсы ор. 38 и Третья симфония.

Итоговой кристаллизации взгляды достигли в Горьком: доцентом местной консерватории Житомирский стал в 1953 году. Среди черновых набросков находим новые идеи, отвечающие на вопросы, не разгаданные прежде:

— Рахманинов в неверном исполнении — как эпигон Чайковского;

— Рахманинов продолжает *линию* Чайковского, но с обновлением, глубоко соответствующим направлению нового времени;

— Место концертного жанра: высшее выражение «рахманиновского» [8, *л. 29*].

— Романсы и идейный путь: от лиризма унылых настроений 1880-х (Надсон), через пафос бурных протестующих чувств к романтике тонких чувств [8, *л. 91*].

На протяжении горьковского периода комплекс записей пополнился наблюдениями буквально над всеми сочинениями Рахманинова. В Горьком было подготовлено новое издание «Композиторов конца XIX и начала XX века» (1960). При стереотипном воспроизведении большинства разделов книги 1945 года, раздел, посвященный Рахманинову, был почти полностью переписан. Центральное место Житомирский отвел концертам. Характеристики всех пяти (включая «Рапсодию на тему Паганини») представлены подряд, как иллюстрация магистральной эволюционной линии стиля [11, *37–41*][6]. В описаниях образности, присущей сольным фортепианным пьесам, преобладали немузыкальные ассоциации[7], упоминались имена Тютчева, Бунина, Блока, а также Репина и Нестерова [11, *41–42*]. О романсах и операх автор кратко сообщал только самое необходимое, стремясь к финальному разделу с крупными симфоническими опусами,

---

[6] Идея была широко развита (без ссылки на Житомирского) в одной из работ последнего времени [12].

[7] Назывались праздничные, ликующие, торжественные, драматические, трагические, тревожные, фатальные, а также элегии-пейзажи, эпос, русская баллада и пр.

где царили Третья симфония и «Колокола» — словно во искупление давнего греха перед незаслуженно «оскорбленным шедевром».

Последний абзац главы закономерно отдавался «Симфоническим танцам» — «*одному из самых оригинальных и мастерски написанных произведений Рахманинова*» [11, *46*], но и единственному, не удостоенному Житомирским подробного анализа. Среди черновых записей полностью отсутствуют даже упоминания ор. 45. Трудно сказать, почему так: возможность и послушать, и просмотреть партитуру к концу 1950-х существовала.

В это время воображением Житомирского уже владел немецкий романтизм, начали появляться его публикации по теме будущей диссертации, история отечественного искусства постепенно уходила и из педагогических планов. В предисловии к изданию «Избранных статей» (1981) Ю. В. Келдыш выражал надежду, что Житомирский еще вернется к русской теме: «*это его долг перед наукой и перед широким кругом людей, интересующихся музыкой*» [13, *11*]. Ничего подобного, однако, не произошло. Складывается впечатление, что проблема, стоявшая перед ним на рубеже 1930–1940 гг., оказалась снята, Рахманинов и прочие представители эпохи заняли свои устойчивые места в историографии, переставая волновать и будоражить, как прежде.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Науменко Т. И.* Рахманинов и раннесоветское музыковедение // Музыкальный мир С. В. Рахманинова на рубеже XX–XXI веков: проблемы диалога культур: сб. статей / Ред. Е. В. Кисеева, А. В. Крылова. — Ростов н/Дону: РГК имени С. В. Рахманинова, 2017. — С. 9–22.
2. *Raku M.* The Case of Rachmaninov. The music of White Emigre in the USSR. Transl. by Jonathan Walker // Rachmaninov and His World / Ed. by Philipp Ross Bullock. — Chicago: Univ. of Chicago Press, 2022.— P. 270–300.
3. *Левая Т. Н.* Рахманинов в зеркале отечественной музыкальной публицистики // Музыкальная академия. — 2003. — № 3. — С. 167–171.
4. *Рисор К. А.* Рахманинов в музыкальных словарях и энциклопедиях (1900–2013) [Пер. В. Б. Вальковой] // К 150-летию со дня рождения: исследования разных лет / Сост. В. Б. Валькова. — Москва: Изд-во «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023. С. 343–352.
5. *Житомирский Д. В.* Стенограммы лекций по курсу истории русской музыки для консерваторий. — РГАЛИ. — Ф. 3244. — Оп. 1. — Ед. хр. 205. Машиноп., 1938–1940. — 112 л.
6. *Житомирский Д. В.* Мифология «классового» искусства. Шестьдесят лет назад [Воспоминания]. — РГАЛИ. — Ф. 3244. — Оп. 1. — Ед. хр. 166. Автогр. и машиноп. с помет., 1987–1989. — 254 л.
7. *Лятошинский Б. Н.* Письмо Р. М. Глиэру от 19 марта 1937 года // Епістолярна спадщина: у 2 т. [Литературное наследие. Т. 1. Переписка Б. Н. Лятошинского с Р. М. Глиэром (1914–1956)] / Упоряд. І авт. вступ. ст. Маріанна Копиця. — Київ: [б. м.], 2002. — С. 273–276.
8. *Житомирский Д. В.* Планы и конспекты лекций о С. В. Рахманинове по курсу истории русской музыки для консерваторий. — РГАЛИ. — Ф. 3244. — Оп. 1. — Ед. хр. 222. Машиноп., 1936–1957. — 131 л.

9. *Житомирский Д. В.* Композиторы конца XIX и начала XX века. — Москва: Моск. гос. филармония, 1945. — 76 с.
10. *Житомирский Д. В.* Русская музыка начала XX века. План докторской диссертации. — РГАЛИ. — Ф. 3244. — Оп. 2.— Ед. хр. 27. Автогр. и машиноп., 1946. — 52 л.
11. *Житомирский Д. В.* Русские композиторы конца XIX и начала XX века. — Москва: Сов. композитор, 1960. — 64 с.
12. *Свиридовская Н. Д.* «Все образует в жизни круг...». Заметки об идиостиле С. В. Рахманинова на примере фортепианных концертов // Стиль Рахманинова: коллективная монография // Сост И. А. Скворцова. — Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2023. — С. 183–214.
13. *Келдыш Ю. В.* Предисловие // Житомирский Д. В. Избранные статьи. — Москва: Музыка, 1981. — С. 3–12.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Александр Владимирович Наумов — кандидат искусствоведения, доцент, Старший научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания.

REFERENCES

1. *Naumenko T.* Rahmaninov i rannesovetskoe muzykovedenie [Rachmaninoff and early Soviet musicology]. In: Muzykal'nyj mir S. V. Rahmaninova na rubezhe XX–XXI vekov: problemy dialoga kul'tur: sb. statej / Red. E. V. Kiseeva, A. V. Krylova. [Kiseeva E., Krylova A., ed. The Musical World of S. V. Rachmaninov at the Turn of the Twentieth and Twenty-first Centuries: Problems of Dialogue of Cultures: Collection of Articles]. Rostov-on-Don. Rachmaninov State Conservatory Publ., 2017. P. 9–22.
2. *Raku M.* The Case of Rachmaninov. The music of White Emigre in the USSR. Transl. by Jonathan Walker. In: Philipp Ross Bullock, ed. Rachmaninov and His World. Chicago. Univ. of Chicago Press, 2022. P. 270–300.
3. *Levaya T.* Rahmaninov v zerkale otechestvennoj muzykal'noj publicistiki [Rachmaninov in the Mirror of Russian Musical Publicism]. Avail. at: *Muzykal'naya akademiya* [The Musical Academy magazine]. 2003. № 3. P. 167–171.
4. *Risor K.* Rahmaninov v muzykal'nyh slovaryah i enciklopediyah (1900–2013) [Rachmaninov in musical dictionaries and encyclopedias (1900–2013). K 150-letiyu so dnya rozhdeniya: issledovaniya razny`x let / Sost. V. B. Val`kova [Rachmaninoff in Musical Dictionaries and Encyclopedias (1900–2013) [Translated by V. B. Valkova] // On the 150th Anniversary of His Birth: Research from Different Years / Compiled by V. B. Valkova]. Moscow: Izd-vo "Rossijskaya akademiya muzy`ki imeni Gnesiny`x", 2023. P. 343–352.
5. *Zhitomirskij D.* Stenogrammy lekcij po kursu istorii russkoj muzyki dlya konservatorij [Transcripts of lectures on the course on the history of Russian music for conservatories]. Avail. at: Russian State Archive of Literature and Arts. Col. 3244. Reg. 1. F. 205. Typescript, 1938–1940. 112 sheets.
6. *Zhitomirskij D.* Mifologiya «klassovogo» iskusstva. Shest'desyat let nazad (Vospominaniya) [The Mythology of "Class" Art. Sixty Years Ago (Memoirs)]. Avail. at: Russian State Archive of Literature and Arts. Col. 3244. Reg. 1. F. 166. Manuscript and typescript with marks, 1987–1989. 254 sheets.
7. *Lyatoshinskij B.* Pis'mo R. M. Glieru ot 19 marta 1937 goda [Letter to R. M. Glier dated March 19, 1937]. In: Marianna Kopicya, ed. Epistolyarna spadshchina: *u 2 t.* [Literary

Heritage. Vol. 1. Correspondence of B. N. Lyatoshinsky with R. M. Glier (1914–1956)]. Kiiv [without edition name], 2002. P. 273–276.
8. *Zhitomirskij D*. Plany i konspekty lekcij o S. V. Rahmaninove po kursu istorii russkoj muzyki dlya konservatorij [Plans and notes for lectures on S. V. Rachmaninov for the course on the history of Russian music for conservatories]. Avail. at: Russian State Archive of Literature and Arts. Col. 3244. Reg. 1. F. 222. Typescript, 1936–1957. 131 sheets.
9. *Zhitomirskij D*. Kompozitory konca XIX i nachala XX veka [Composers of the late 19th and early 20th centuries]. Moscow. State Moscow Philarmonia Publ., 1945. 76 p.
10. *Zhitomirskij D*. Russkaya muzyka nachala XX veka. Plan doktorskoj dissertacii [Russian Music of the Early Twentieth Century. Doctoral Dissertation Plan]. Avail. at: Russian State Archive of Literature and Arts. Col. 3244. Reg. 2. F. 27. Manuscript and typescript, 1946. 52 sheets.
11. *Zhitomirskij D*. Russkie kompozitory konca XIX i nachala XX veka [Russian composers of the late 19th and early 20th centuries]. Moscow. Soviet Kompozitor Ed., 1960. 64 p.
12. *Sviridovskaya N*. "Vse obrazuet v zhizni krug...". Zametki ob idiostile S. V. Rahmaninova na primere fortepiannyh koncertov [All things in life are form a circle... Notes on the idiostyle of S. V. Rachmaninoff, using the example of his piano concertos]. In: Skvorcova I., ed. *Stil'* Rahmaninova: kollektivnaya monografiya [The Style of Pachmaninov. A collective monography]. Moscow. State Tchaikovsky Conservatory Publ., 2023. P. 183–214.
13. *Keldysh Yu*. Predislovie [Preface]. In: Zhitomirskij D. V. Izbrannye stat'i [Selected Articles]. Moscow. Muzyka Ed., 1981. P. 3–12.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexander V. Naumov — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Senior Researcher at the Music History Sector of the State Institute of Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 29.03.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 24.04.2026
Принята к публикации / Accepted: 16.05.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальная семиотика

Научная статья
УДК 78.01
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-39-52

CC BY NC ND

О двух видах иронического высказывания в музыке



Вера Борисовна Валькова
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
veraval@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5858-0613

Аннотация: Ирония составляет важный аспект смыслообразования в музыке и может проявлять себя в различных формах. В статье рассматриваются два вида иронического музыкального высказывания. Первый вид может быть представлен пьесами А. Н. Скрябина («Загадка» из трех пьес, ор. 52; «Иронии», ор. 56 № 2; «Странность», ор. 63, № 2) и А. К. Лядова («Гримаса», ор. 64, № 1; «Искушение», ор. 64, № 3), второй — поздними опусами С. В. Рахманинова (Четвертый концерт, ор. 40; «Три русские песни», ор. 41; Вариации на тему Корелли ор. 42; «Рапсодия на тему Паганини», ор. 43; Третья симфония, ор. 44). В пьесах Скрябина и Лядова это попытки уйти от какой-либо определенности смыслов. В поздних произведениях Рахманинова на заметное место выдвигается прием иронического комментария. Целью его является обнаружение скрытого смысла, противоположного прямому высказыванию. Подобный прием, так же, как и иронические игры в музыке Скрябина, образует особую смысловую сферу, которую можно определить как «поэтику ускользающих смыслов».

Ключевые слова: ирония, Скрябин, Лядов, игра ускользающих смыслов, Рахманинов, иронический комментарий

Для цитирования: *Валькова В. Б.* О двух видах иронического высказывания в музыке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 39–52. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-39-52

© Валькова В. Б., 2026

Musical semiotics

Original article

About two types of ironic statements in music

Vera B. Valkova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
veraval@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5858-0613

Abstract: Irony in music is always hidden, deliberately subtextual, and revealed only through a specific perception. Among all possible manifestations of irony, it is proposed to distinguish two contrasting options: irony as a game of elusive meanings and irony as a revelation of apparent obviousness. The first type can be represented by the pieces of A. N. Scriabin ("The Riddle", op. 52 No. 2; "Ironies", op. 56, No. 2; "Strangeness", op. 63, No. 2) and A. K. Lyadov ("The Grimace", op. 64, No. 1; "The temptation", op. 64, No. 3), the second — by the late opuses of S. V. Rachmaninov (The Fourth Concerto, op. 40; "Three Russian Songs", op. 41; Variations on a theme by Corelli, op. 42; "Rhapsody on a theme by Paganini", op. 43; Third Symphony, op. 44). In Scriabin's and Lyadov's pieces, there is a kind of total irony that eludes any certainty, "playfully" changing the object and meaning of its game. In Rachmaninoff's later works, the technique of ironic commentary takes on a prominent role. Its purpose is to expose the hidden meaning that is opposite to the direct statement. This technique, as well as the ironic games in Scriabin's music, forms a special semantic sphere that can be described as the "poetics of elusive meanings".

Keywords: irony, Scriabin, Lyadov, the game of elusive meanings, Rachmaninoff, ironic commentary

For citation: *Valkova V. B.* About two types of ironic statements in music. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):39-52. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-39-52

Ирония как особый тип музыкального высказывания в соответствии с общепринятым определением имеет целью выявление скрытого смысла, противоположного прямому высказыванию. Этот прием несет в себе способность отражать некие важные, сокровенные смыслы художественного текста, утаивая их и в то же время взывая к их обнаружению. В музыке ирония особенно трудно уловима, соединяясь с иными приемами — простой скерцозностью, гротеском, характерной «жестовостью», пародией и т. п. Плодотворные идеи для раскрытия этой темы предложены в трудах В. Н. Хо-

лоповой, посвященных теории музыкального содержания[1]. Непосредственно к феномену иронии обращены работы И. С. Стогний [2].

Опираясь на эти исследования, можно сделать вывод о том, что ироническое высказывание по природе своей исключительно обманчиво и уклончиво. Иронические смыслы всегда неочевидны, намеренно упрятаны в подтекст и раскрываются лишь при определенной установке восприятия.

Из всех возможных проявлений иронии в музыке выделим два контрастных друг другу варианта: ирония как игра ускользающих смыслов и ирония как разоблачение кажущейся очевидности.

В качестве первого вида иронии можно рассмотреть несколько пьес Скрябина, которые объединены подчеркнуто причудливым, гротескно изломанным характером, что отражено в авторских названиях — это «Загадка» ("Énigme") из трех пьес ор. 52 (1907), «Иронии» ("Ironies") ор. 56 № 2 (1908), Две поэмы ор. 63 «Маска» ("Masque") и «Странность» ("Étrangeté") (1912). Хронологически они располагаются как бы «вокруг» опуса 60 — поэмы «Прометей», законченной в 1910 году. Поиски Скрябина в это время становятся особенно интенсивными, и выбранные пьесы отражают новый, стремительно меняющийся мир скрябинских фантазий. В соответствии с наблюдением К. В. Зенкина, «*по мере удаления от Третьей симфонии все большее место в скрябинской музыке занимают образы капризного, хрупкого скерцозного движения*» [3, *381*]. Оставим в стороне вопросы, связанные с динамикой формирования подобных образов и эволюцией стиля композитора, сосредоточившись на специфике иронического высказывания в его музыке.

Несмотря на то, что ироническое начало отмечено в наименовании только одной из упомянутых пьес, все они оказываются носителями разных оттенков иронического восприятия мира.

Эта новая образная сфера прежде всего, конечно, отражает философскую позицию автора, согласно которой весь окружающий мир предстает как игра его собственных творческих сил, своевольно преобразующих привычную реальность. «*“Загадка” в этом мире,* — пишет Зенкин, — *как раз и становится выражением “истины в последней инстанции”*» [3, *382*]. Это некая тотальная ирония, ускользающая от любой определенности, «играючи» меняющая и постоянно «дискредитирующая» объект своей игры. Она формирует в музыке особое «*пространство иронического смысла, “игровое поле”, необходимое для образования эффекта игры смыслами*» [2, *159*].

В скрябинском «игровом» мире есть своя специфика: объекты игры обретают чувственную осязаемость и могут стать источником изысканного и рискованного наслаждения. Сабанеев в своих Воспоминаниях приводит очень характерный эпизод. Скрябин как-то предложил своей жене Татьяне Федоровне угадать, что изображено в его пьесе «Энигма». Она

[1] В частности, плодотворна идея формирования в музыке романтиков «эмоции осмеяния» [1, *249–250*].

описала представившийся ей персонаж: «*какое-то крылатое небольшое существо, не то женщина, не то насекомое, но непременно женского пола, в ней есть что-то колючее и извивающееся, какая-то членистость. И оно страшно увертливое, в этой увертливости есть большое кокетство. И никак его не поймаешь…*» [4, *164*].

Александр Николаевич, как рассказывает Сабанеев, подтвердил эту догадку:

> «*И ведь вообразите, какое изобразительное свойство музыки! ведь именно такое что-то я и представлял, когда писал. Такое странное создание, оно все-таки из элементалов, должно быть… Бедовое, — прибавлял он свое любимое слово*» [4, *164*].

Сабанеев продолжает описывать реакцию Скрябина:

> *— И оно у меня часто встречается, — дополнял он. И Александр Николаевич указывал еще несколько "энигматических" произведений, два из которых писались как раз в это время — "Etrangete" и "Poeme" ор. 69. В "Etrangete" он видел опять свою знакомую "энигму".*
>
> *— Только тут она еще склизкая в довершение всего, — говорил он смеясь, — и ее совсем уже не поймаешь. И он играл "Etragete", причем все его лицо и жесты действительно очень наглядно изображали эту идею крылатого, членистого, женского существа, не то женщины-эльфа, не то насекомого, вдобавок «склизкую» и необычайно кокетливую, "бедовую". Особенно у него забавно выходил переход к репризе начала. После этих стремительных арпеджированных фигураций — внезапный неожиданный переход к кокетливому началу. — Как будто и ничего не бывало, — пояснял он лукаво, улыбаясь, точно он сам был эта "энигма" или "etrangete"*» [4, *164*].

В описании Сабанеева этот эпизод предстает как наивная ребяческая забава. Однако в музыке все «по-взрослому» серьезно — в ней запечатлен отчаянно смелый, требующий концентрации всех творческих сил прорыв к новой музыкальной реальности, пусть и подсказанный странными «бедовыми» существами.

В пьесе «Ирония» подобные ускользающие смыслы приобретают ощутимый язвительный оттенок. Приплясывающее движение сочетается с акцентированными репликами, словно ироническими усмешками. Можно обнаружить в этой пьесе и объект иронии — в среднем разделе обыгрываются типичные для Скрябина мотивы томления, почти цитирующие его Фантазию ор. 28. Но и в этих мотивах запрятана ироническая игра — она заключена в пародийном преувеличении приемов. Наверное, не случайно французское название пьесы дано во множественном числе — «Иронии». Это все те же ускользающие «бедовые» персонажи (пример 1).

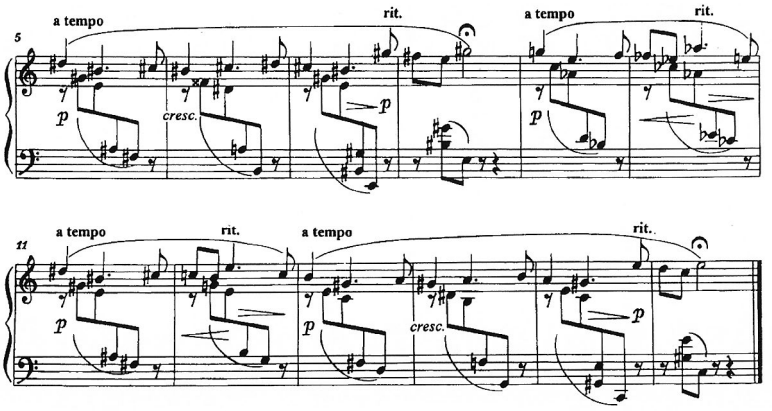
Пример 1. А. Н. Скрябин. «Иронии», ор. 56, № 2
Example 1. A. N. Scriabin. "Ironies", op. 56, No. 2



В созданный Скрябиным мир, насквозь пронизанный ироническими иносказаниями, неожиданно ворвался еще один странный «персонаж» — Четыре пьесы А. К. Лядова (соч. 64), первая из которых имеет красноречивое название «Гримаса» (пример 2).

Пример 2. А. К. Лядов. «Гримаса», ор. 64, № 1
Example 2. A. K. Lyadov. "Grimace", op. 64, No. 1



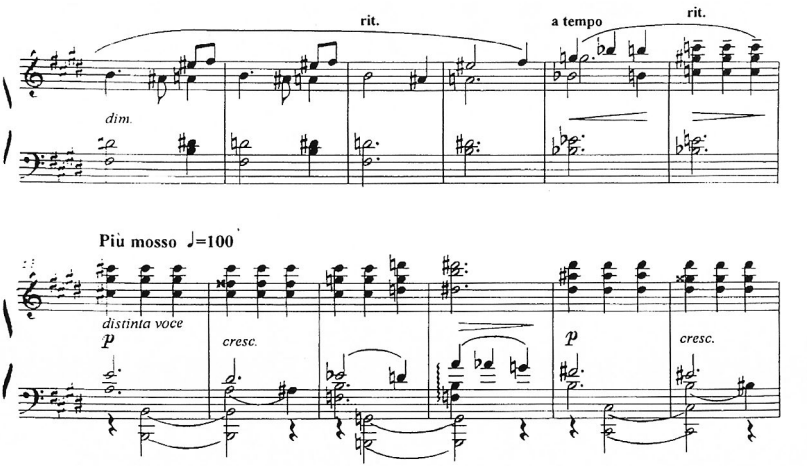


Этот опус до сих пор ставит в тупик поклонников и знатоков музыки Лядова, предлагая неразрешимую загадку. Нельзя не услышать в этих миниатюрах резкое изменение сложившегося стиля Лядова и прямую отсылку к Скрябину. Возможно, это пародия на его сочинения, в которых Лядов порой с негодованием отмечал «сплошные гримасы» вместо музыки[2]. Однако не исключено, что в последнем цикле миниатюр наметился перелом в мышлении композитора, и он всерьез поддался искушению следовать идеям Скрябина (заметим: «Искушение» — название одной из пьес опуса 64, см. пример 3). Сам Лядов не дал никакого ключа к этому произведению. Сохранилось его беглое высказывание о нем в письме к Корсакевичам: «*Я… сочинил две фортепианные пьески, которые короче хвостика вибриона, но зато очень милы и новы…*»[3]. Серьезность тона здесь, казалось бы, не предполагает пародийного намерения. Однако известно, что Лядов имел пристрастие к гротескным причудливым фантазиям. Он признавался: «*Дайте мне сказку, дракона, русалку, лешего, тогда я счастлив*»[4]. Эти фантазии легко включают в себя самые неожиданные трансформации смыслов.

Пример 3. А. К. Лядов. «Искушение», ор. 64, № 3
Example 3. A. K. Lyadov. "Temptation", op. 64, No. 3



2 М. К. Михайлов приводит отзыв Лядова на начало одной из фортепианных поэм Скрябина (скорее всего, речь идет о «Сатанической поэме» ор. 36): «15 тактов гримас» [5, *148*].
3 Цит. по: [5, *147*].
4 Цит. по: [там же, *110*].



Обратимся теперь к другому типу иронического выказывания. Ярким примером его может служить позднее творчество С. В. Рахманинова. Оно должно быть рассмотрено, вопреки все еще бытующим представлениям, как одно из наиболее полных и сильных художественных воплощений главных коллизий своего времени. Отраженная в музыке живая и полная конфликтов современность пропущена здесь сквозь призму христианской мифопоэтики, увиденной в апокалиптическом ключе как предвестия и образы конца Времен. Подобный подход был ярко заявлен в книге А. В. Ляховича [6] и в последние два десятилетия включен в уже сложившуюся традицию отечественного музыкознания — эсхатологические мотивы в поздних (точнее, в последних трех) сочинениях Рахманинова рассматривают, например, Н. В. Бекетова [7], Е. И. Вартанова [8], В. Н. Грачев [9], И. Д. Ханнанов [10]. Апокалиптические смыслы отмечает в «Трех русских песнях» С. В. Фролов [11].

Все поздние произведения Рахманинова пронизаны ироническими подтекстами и иносказаниями. Порой эпизоды, представляющиеся на первый взгляд простым следованием традициям, в контексте целого оказываются знаками суетного внешнего мира, пародируемого и отвергаемого.

Во всех опусах зарубежного цикла Рахманинов впервые широко использует прием иронического комментария, целью которого является уже не только выявление возможных скрытых смыслов, но намеренная дискредитация прямого высказывания. Такой комментарий может обретать разные оттенки — от сухой холодной реплики до обнажения трагического смысла там, где его, казалось бы, не должно быть.

Предвестия такого приема появляются уже в новой редакции Первого фортепианного концерта, над которой Рахманинов работал в конце 1917 года. Показательно, например, переосмысление фактуры связующей партии в первой части. В первой юношеской редакции этот эпизод представлен в полнозвучной аккордовой фактуре, оживленное движение которой есте-

ственно продолжает лирический поток главной партии. В версии 1917 года материал связующей партии превращается в подчеркнуто аскетическое сухое линеарное звучание. Оно явно несет в себе намек на иронический подтекст к только что прозвучавшей кантилене главной темы.

Иронический комментарий тайно присутствует в Четвертом концерте, созданном почти девятью годами позже. Примером здесь могут быть интонации, завершающие каждое из двух проведений главной партии в начале первой части Концерта: в конце первого проведения восторженное гимническое звучание словно расхолаживается никнущим, неуверенным Poco ritardando, второе проведение прерывается откровенно скептическими репликами солиста (A tempo poco meno mosso). Они образуют глубокий контраст по отношению к начальным тактам темы, словно отрицая их. Устремленное вверх «единое дыхание» диатонической линии как бы «сбивается» краткими нисходящими хроматическими ходами (пример 4).

Пример 4. С. В. Рахманинов. Концерт № 4, op 40, g-moll для фортепиано с оркестром. Часть 1

Example 4. S. V. Rachmaninoff. Piano Concerto No. 4 in G minor, op. 40. Movement 1



В Вариациях на тему Корелли, где все следующие за темой трансформации могут быть истолкованы как комментарий к ней, практически сразу дают о себе знать иронические нотки, контрастирующие сдержанно-благородной старинной фолии. Как разные грани иронического комментария могут быть

истолкованы третья (Tempo di Menuetto), шестая (L'istesso tempo), десятая (Allegro scherzando) вариации, в которых порой явственно слышатся шутовские ужимки и дьявольская усмешка. Средства реализации подтекста в этих случаях — подчеркнутая острая скерцозность с колкими стаккато, судорожно-переменчивой фактурой и танцевальными ритмами (примеры 5а, 5б, 5в).

Пример 5а. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли, op. 42. Вариация III, VI, X
Example 5a. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Theme of Corelli, op. 42. Variations III, VI, X



Пример 5б. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли, op. 42. Вариация 6
Example 5b. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Theme of Corelli, op. 42. Variation VI



Пример 5в. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли, op. 42. Вариация X
Example 5c. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Theme of Corelli, op. 42. Variation X



Иначе реализован принцип иронического комментария в «Трех русских песнях». Здесь роль трагического подтекста берет на себя оркестровый пласт, комментируя простые фольклорные мелодии с их, казалось бы, бесхитростны-

ми текстами. Однако и оркестровая партия несет в себе специфическую амбивалентность. Так, в первой песне, повествующей о безутешно горюющем селезне, покинутым уточкой, есть и подчеркнутая иллюстративность (крики селезня, настоящий птичий переполох в кульминации), и в то же время явные психологически заостренные знаки глубоко переживаемой драмы. Эти знаки легко прочитываются в подчеркнутой экспрессивности интонаций плача и даже в звукоподражательных «утиных» форшлагах духовых, которые порой напоминают надсадные горестные вскрики. Вступление к песне являет собой особый тип иронического комментария — скорбные вздохи оркестра предваряют и словно бы заведомо отвергают ожидаемую, заявленную самим жанром песни непритязательность смыслов.

Иронические комментариями наполнена и партитура «Рапсодии на тему Паганини». Один из наиболее выразительных примеров этого — переход к XIX вариации. После знаменитого Andante cantabile XVIII вариации оркестр подает несколько сухих острых реплик, которые подхватывает «дьявольское quasi-pizzicato» солиста. Этот язвительный комментарий способен придать неочевидные смыслы только что прозвучавшему лирическому откровению (пример 6).

Пример 6. С. В. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини, op. 43. Переход к Вариации XIX
Example 6. S. V. Rachmaninoff. Rhapsody on a Theme of Paganini, op. 43.
Transition to Variation XIX



Можно заметить, что судьба самой Des-dur'ной темы неожиданно рифмуется с темой из другой эпохи и другого мира, ставшей эстрадным хитом — танго из Первого Concerto grosso А. Шнитке. В контексте оркестрового произведения эта тема, полная трагической иронии, производит впечатление катастрофического срыва в некую гибельную пучину пошлости. Однако в общественном сознании эта тема обрела иную жизнь и иные коннотации. В случае с Рапсодией Рахманинова музыка XVIII вариации, сопровождаемая ироническими комментариями, далека от тех смыслов, которые ей придали вырванные из контекста многократно тиражированные популярные обработки.

Иронические подтексты прочитываются и в Третьей симфонии. Приведу только один пример — эпизод перед кодой финала. Здесь хрупкий островок лирики жестко прерывается вторгающимися резкими репликами альтов и валторн, из которых вырастает иронически пританцовывающий музыкальный персонаж (пример 7).

Пример 7. С. В. Рахманинов. Третья симфония, ор. 44. Часть 3
Example 7. S. V. Rachmaninoff. Symphony No. 3, op. 44. Movement 3



После этого эпизода разворачивается целый клубок иронических иносказаний — некий вихрь стремительно проносящихся взаимоисключающих реплик. Примерно две последние минуты финала Третьей симфонии несут в себе исключительно емкий сгусток смыслов. Именно эти последние такты концентрируют в себе суть концепции всей симфонии. В то же время вложенные в них смыслы словно нарочито зашифрованы в слишком жестко спрессованном музыкальном потоке. Все заключенные в нем образы даже трудно поддаются точной фиксации. Упомяну только самые заметные. Тихий иронический перепляс (на искаженной лейттеме) сменяется открыто агрессивными интонациями *Dies Irae* accelerando в соединении с лейттемой, и следом (словно возрождающаяся энергия устремленного движения) возникает бодрый марш с провозглашением хроматического мотива (Allegro vivace), как бы отвергающего все предыдущее. Затем мгновенно проносится новое «видение» — возвращение условно праздничной темы главной партии (ц. 116), и после «восторженного» всплеска арфы и флейт в последних четырех тактах этот порыв жестко обрывают интонации в ритме иронической пляски с «осколками» лейттемы.

Иронические комментарии играют важную роль и в «Симфонических танцах». Так же как в Рапсодии и в Третьей симфонии, они появляются чаще всего после лирических фрагментов. Например, в первой части перед репризой после широкой кантилены темы саксофона (ц. 17. A tempo pui mosso) звучат тихие (с ремаркой misterioso) реплики стаккато солирующего бас-кларнета. Они словно исподволь провоцируют возвращение начальных агрессивных возгласов главной темы. Есть подобные приемы и в других частях.

Во всех предложенных наблюдениях, в сущности, речь идет о своеобразной системе иносказаний, которые не очень принято искать в музыке Рахманинова. Между тем этот аспект его творчества, несомненно, заслуживает более пристального внимания.

Подобные приемы, так же как и иронические игры в музыке Скрябина, образуют особую смысловую сферу, которую можно определить как «поэтику ускользающих смыслов».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. — М.-Берлин: Директ-Медиа, 2014. — 384 с.
2. *Стогний И. С.* Некоторые приемы воплощения иронии в музыке // Семантика музыкального языка. Материалы научной конференции 20–31 марта 2005 года. Вып. 3 / РАМ имени Гнесиных. — Москва, 2006. — С. 158–164.
3. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — Москва: Музыка, 1997. 415 с.
4. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. — Москва: Классика-XXI, 2000. — 391 с.
5. *Михайлов М. К.* А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества. Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1985. — 207 с.

6. *Ляхович А. В*. Символика в поздних произведениях Рахманинова. —Тамбов, Изд-во Першина Р. В., 2013. — 184 с.
7. *Бекетова Н. В*. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) // Сергей Рахманинов: история и современность. — Ростов-на-Дону: Изд-во РГК имени С. В. Рахманинова, 2005. — С. 11–41.
8. *Вартанова Е. И*. «Симфонические танцы» С. В. Рахманинова: Проблема онтологического дискурса // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова 22–25 ноября 2023 г. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. — С. 36–47.
9. *Грачев В. Н*. «Симфонические танцы» С. Рахманинова — Видения апокалипсиса // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: Межвузовский сборник научных статей. — Москва-Уфа: Московская консерватория, Издательство Уфимской государственной академии искусств, 2007. — С. 143–170.
10. *Ханнанов И. Д.* Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. Москва: Композитор, 2011. 288 с.
11. *Фролов С. В*. Рахманинов: Музыкально-исторические этюды: сборник статей. — Ивановка: РИО МУРИ, 2014. — 120 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Вера Борисовна Валькова — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Holopova V. N*. Fenomen muzyki [The phenomenon of music]. Moscow-Berlin: Direkt-Media, 2014. 384 p.
2. *Stognij I. S*. Nekotorye priemy voploshcheniya ironii v muzyke [Some techniques for embodying irony in music]. Semantika muzykal'nogo yazyka. Materialy nauchnoj konferencii 20–31 marta 2005 goda. Vyp. 3 / RAM imeni Gnesinyh [Semantics of the Musical Language. Proceedings of the Scientific Conference held on March 20–31, 2005. Issue 3. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2006. P.158–164.
3. *Zenkin K. V*. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and the Paths of Musical Romanticism]. Moscow: Muzyka, 1997. 415 p.
4. *Sabaneev L. L*. Vospominaniya o Skryabine [Memories on Scriabin]. Moscow: Klassika-XXI, 2000. 391 p.
5. *Mihajlov M. K*. A. K. Lyadov. Ocherk zhizni i tvorchestva [An essay on life and creativity], 2-nd Edition. Leningrad: Muzyka, 1985. 207 p.
6. *Lyahovich A. V*. Simvolika v pozdnih proizvedeniyah Rahmaninova [Symbolism in Rakhmaninov's later works]. Tambov: Izd-vo Pershina R. V., 2003. 184 p.
7. *Beketova N. V*. Sergej Rakhmaninov: na grani mirov (lichnost' kak simvol kul'turnogo cikla) [Sergei Rakhmaninov: on the edge of world (personality as a symbol of the cultural cycle]. Sergej Rahmaninov: istoriya i sovremennost' [Sergei Rakhmaninov: History and Modernity]. Rostov-na-Donu: Izd-vo RGK im. S. V. Rahmaningova, 2005. P. 11–41.
8. *Vartanova E. I*. «Simfonicheskie tancy» S. V. Rahmaninova: Problema ontologicheskogo diskursa ["Symphonic dances by S. V. Rakhmaninov: The problem of ontological discourse]. Problemy hudozhestvennogo tvorchestva. Sbornik statej po materialam

mezhdunarodnyh nauchnyh chtenij, posvyashchennyh B. L. Yavorskomu, K 150-letiyu so dnya rozhdeniya S. V. Rahmaninova, 22–25 noyabrya 2023 g. [Problems of artistic creativity. Collection of articles based on materials from international scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky, on the 150th anniversary of the birth of S. V. Rakhmaninov, November 22–25, 2023. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2023. P. 36–47.

9. *Grachev V. N.* «Simfonicheskie tancy» S. Rahmaninova — Videniya apokalipsisa [Symphonic Dances by S. Rakhmaninov — Visions of the Apocalypse]. Metodologicheskaya funkciya hristianskogo mirovozzreniya v muzykoznanii: Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh statej: Moskovskaya konservatoriya, Izdatel'stvo Ufimskoj gosudarstvennoj akademii iskusstv, Moskva-Ufa [Methodological function of the Christian worldview in musicology: Interuniversity collection of scientific articles. Moscow Conservatory]. Moscow-Ufa: Publishing House of the Ufa State Academy of Art. 2007. P. 143–170.
10. *Hannanov I. D.* Muzyka Sergeya Rahmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskih etyudov [Music of Sergei Rakhmaninov: seven musical-theoretical etudes]. Moscow: Kompozitor, 2011. 288 p.
11. *Frolov S. V.* Rakhmaninov: Muzykal'no-istoricheskie etyudy: sbornik statej [Rakhmaninov: Musical-historical etudes: collection of articles]. Ivanovka: RIO MURI. 2014. 120 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vera B. Valkova — Dr.Sci. (Arts), Professor of the History Music Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 18.03.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 22.04.2026
Принята к публикации / Accepted: 13.05.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Духовная музыка

Научная статья
УДК 783.2:78.03
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-53-68

CC BY NC ND

Киевский распев в современной церковно-певческой традиции



Анастасия Викторовна Кузькина
Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации, Москва, Россия, semen_petrovich@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-2732-151X

Аннотация: В статье рассматривается современное состояние киевского распева с точки зрения репертуара и напева, который обозначен как киевский. Материалом для исследования послужили образцы, содержащиеся в открытом доступе на различных интернет-ресурсах. В большинстве случаев это многоголосные обработки.

Главным методом работы явился сравнительный анализ, который применялся на нескольких уровнях. Песнопения из сети интернет были сопоставлены между собой в рамках одного жанра, кроме того, представленный репертуар («Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Милость мира» XIX–XX веков) и тип напевов сравнивались с рукописными источниками второй половины XVII–XVIII веков, а также печатными книгами начала XX века: «Обиходом нотного пения употребительных церковных роспевов» и «Спутником псаломщика».

В результате возможно сделать вывод о том, что на протяжении веков киевский распев сохранил основной репертуар и особенности бытования: так, песнопения, имеющие подобную атрибуцию, существуют в рамках многораспевности и имеют, как правило, один ведущий напев, представленный вариантно, и несколько напевов, не схожих с остальными образцами.

Ключевые слова: киевский распев, церковно-певческой традиция, напев, мелодико-ритмическое строение, репертуар, неизменяемые песнопения, авторская обработка

Для цитирования: *Кузькина А. В.* Киевский распев в современной церковно-певческой традиции // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 53–68. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-53-68

© Кузькина А. В., 2026

Sacred music

Original article

Kievan chant in the modern Church singing tradition

Anastasiia V. Kuzkina

Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Moscow, Russia,
semen_petrovich@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-2732-151X

Abstract: The article examines the current state of Kievan chant from the point of view of repertoire and melody, which is designated as Kievan. The material for the study was samples that are publicly available on various Internet resources. In most cases, these are multi-voice treatments.

The main method of work was comparative analysis, which was applied at several levels. The chants from the Internet were compared within the same genre, in addition, the presented repertoire ("The Light is quiet", "Now let go", "Mercy of the World" of the XIX–XX centuries) and the type of tunes were compared with handwritten sources of the second half of the XVII–XVIII centuries, as well as printed books of the beginning of the XX century: "The use of musical notation of common church chants" and "The Companion of the psalmist".

As a result, it turned out that over the centuries, Kievan chant has retained the main repertoire and features of its existence: for example, chants with a similar attribution exist within the framework of multi-chant and usually have one leading tune, presented variously, and several tunes that are not similar to the rest of the samples.

Keywords: Kievan chant, church singing tradition, chant, melodic and rhythmic structure, repertoire, unchangeable chants, author's treatment

For citation: *Kuzkina A. V.* Kievan chant in the modern Church singing tradition. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):53-68. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-53-68

Современная отечественная церковно-певческая традиция нередко становится объектом изучения различных исследователей. Рассматриваются разные ее аспекты, в том числе региональные, а также специфика ее бытования. Особенно актуальны в настоящее время вопросы современного церковного пения[1]. Осмыслению подвергаются и проблемы, связанные с церковными хорами, вплоть до их гендерного состава [2]. Отдельный пласт со-

[1] Они обсуждаются в том числе на Международных съездах регентов и певчих Русской Православной Церкви (обзор некоторых докладов содержится в статье «Богослужебное пение и его духовная ценность в современных реалиях Русской Церкви как мисси для воцерковленных» [1]).

ставляют работы, посвященные изучению бытования различных церковных распевов[2]. Однако обнаруживается нехватка информации о современном состоянии киевского распева в отечественной богослужебной практике[3].

Устройство русского церковного пения зиждется на системе распевов. С XIX века рядом с названием песнопения нередко можно увидеть и фамилию композитора или автора обработки. В исследованиях, посвященных изучению современного церковного обихода, встречаются указания на определенный распев и/или авторскую редакцию того или иного песнопения. Почему за разными жанрами закрепились те или иные распевы? Каковы причины их большей популярности? Вряд ли можно дать исчерпывающие ответы на эти

---

[2] См., например, работы *И. П. Шеховцовой* о греческом распеве, греческих рукописях и музыкальной византинистике: «Греческие вопросы» в трудах князя В. Ф. Одоевского о церковном пении и невменная антология из его коллекции // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2023. № 50. С. 36–69; Отечественные источники византийской церковно-певческой традиции в учебных курсах музыкально-исторических дисциплин // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии и методики. Сборник статей по материалам XII межвузовской научно-практической конференции РАМ им. Гнесиных. 2017. С. 183–202; Заметки по истории русской музыкальной византинистики // Музыкальная археография. 2015. Материалы научно-практической конференции «Звучащий мир Древней Руси». 2017. С. 279–339; греческие церковно-певческие рукописи в Москве в XVII веке // Старинная музыка. 2015. № 1 (67). С. 1–9.); статьи *А. А. Евдокимовой*, посвященные болгарскому, сербскому распевам (Сербское песнопение в русской цифровой рукописи // Искусство и образование. 2023. № 5 (145). С. 44–52; Попевки с исоном в стихирах болгарского распева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 1 (63). С. 55–61; Цифры и трилы в сербской певческой рукописи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 24–31; Знаменные попевки в сербском обиходе // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47). С. 3–9).

[3] Довольно подробно изучен киевский распев на материале украинских и белорусских источников. См., например, статьи *Е. Ю. Шевчук*: К вопросу о самобытности киевского распева // Украинская музыкальная культура прошлого и современности в межнациональных связях. Киев, 1989. С. 16–45; Киевский роспев как явление певческого искусства Юго-Западной Руси // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992. С. 46–47; Об атрибуции песнопений киевского распева в многораспевном контексте украинской певческой культуры XVII–XVIII веков // Гимнология. Вып.1. Кн. 1. М.: Композитор, 2000. С. 367–376; Киевский напев в контексте многораспевности (по материалам украинских и белорусских певческих книг XVI–XVIII веков) // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. Материалы международной научной конференции. М., 2008. С. 403–427 и др., а также Ирмологион // Православная энциклопедия. М., 2011. — Т. 26. С. 625–633 и Киевский распев // Православная энциклопедия. М., 2013. Т. 33. С. 370–377.

Диссертации: *В. А. Зинченко* Фиты Октоиха в украинском церковно-монодическом пении конца XVI — первой половины XVIII веков: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.03. Харьков, 2014. 19 с.; *О. Н. Прилепа* Функции музыкального текста в воплощении канонического смысла богородичных песнопений в традиции богослужебного пения Киево-Печерской лавры (по источникам XVI — начала XIX веков): дис. ... канд. иск.: 17.00.03. Киев, 2011. 219 с.; *С. А. Маркевич* (прот.) «Осмогласие Киевского распева: история, современность, пути возрождения». — К.: Издательский отдел Украинской Православной Церкви, 2010. 150 с.; *А. В. Кузькина* Киевский распев в отечественной рукописной традиции XVII — второй половины XVIII веков: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Москва, 2015. 205 с.

История и современность киевского распева рассматривается в статьях прот. С. А. Маркевича [4], А. В. Кузькиной (Киевский распев в отечественной рукописной традиции — особенности трансплантации // Музыковедение. 2024. № 5. С. 16–20).

вопросы, касающиеся каждого песнопения и распева. Однако представляется интересным проследить судьбу распева с точки зрения репертуара и мелодической однородности на протяжении разного времени его бытования.

В настоящее время одним из наиболее широко употребляемых является киевский распев[4] [3]. Как отмечает С. А. Маркевич, «*Киевский, болгарский, сербский и другие восходящие к украинской редакции распевы звучат ныне во многих поместных православных Церквах во всем мире на церковнославянском языке, используются при переводе православного богослужения на иные языки и применяются для распева новых гимнографических текстов*» [4, *159*].

В современных реалиях информацию о том, насколько распространены и употребительны песнопения киевского распева, как часто они исполняются, можно почерпнуть в том числе и в интернете. В открытом доступе имеется довольно большое количество различных сайтов, содержащих звукозаписи и ноты[5].

Более точные сведения о живой традиции звучания киевского распева на клиросе, безусловно, возможно получать из изучения непосредственно певческой традиции различных храмов. В то же время благодаря анализу репертуара, содержащегося в нотных источниках в сети интернет, возможно сделать вывод о распространенности песнопения киевского распева разных жанров. Возникают указания на киевский в рамках многораспевности, или же песнопение представлено только одним распевом. Благодаря количественному фактору можно увидеть, насколько это закономерно.

В настоящей статье хотелось бы рассмотреть ряд вопросов. Прежде всего, это репертуар киевского распева: как он изменился с момента появления распева в отечественной традиции до настоящего времени. Что скрывается за указанием на киевский распев, сохраняется ли идентичность названия и мелодического наполнения на протяжении всей жизни распева. Иными словами, как соотносятся между собой песнопения одного жанра разного времени фиксации (от XVIII до XXI веков). Важно обратить внимание и на то, в каких условиях представлен киевский распев — в рамках многораспевности или как единственный напев в данном жанре, меняется ли эта ситуация в зависимости от эпохи.

Появившись на Руси во второй половине XVII века, песнопения киевского распева получили широкое распространение и прочно закрепились в церковно-певческой традиции русской православной церкви вплоть до нашего времени.

Вопрос атрибуции песнопений киевского распева является весьма сложным и неоднозначным. Принимая во внимание то, что не всегда самоназва-

---

[4] С. И. Хватова, изучая современную церковно-певческую практику Юга России, провела анкетирование регентов различных храмов. Согласно ее данным, об исполнении песнопений киевского распева за богослужением (наряду с московским) сообщили 87,73 % опрошенных.

[5] Подробный обзор православных интернет-ресурсов с их классификацией см. в монографии С. И. Хватовой «Исполнительская интерпретация православных песнопений» [5].

ние в точности отражает качество напева, мы тем не менее опираемся на обозначения распева, имеющиеся в рукописях, печатных книгах и современных источниках. Прежде всего нас интересует, как песнопения киевского распева воспринимаются и атрибутируются современниками, поэтому в рамках данной статьи мы не будем погружаться в эту проблему.

Обратимся к репертуару киевского распева и рассмотрим в хронологическом порядке, что называлось *киевским* в рукописных, печатных и электронных источниках.

Репертуар киевского распева, зафиксированный в рукописных книгах юго-западного и русского происхождения, включает в себя осмогласные и неосмолгасные песнопения. Это избранные центральные песнопения Всенощного бдения и Литургии Иоанна Златоустого («Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Единородный Сыне», Херувимская песнь, «Милость мира», «Достойно есть», «Хвалите Господа с небес») и ряд осмогласных песнопений.

Не будем отдельно останавливаться на печатных книгах XVIII–XIX веков. Упомянем, что Н. Б. Захарьина отмечает увеличение репертуара киевского распева в источниках данного типа по сравнению с рукописями [6].

В авторитетных печатных книгах начала XX века, в частности, «Обиходе нотного пения употребительных церковных роспевов», изданном в Москве в 1909 году, и «Спутнике псаломщика», изданном Синодальной типографией в 1914 году, репертуар, зафиксированный в манускриптах, почти полностью сохранился. За некоторым исключением практически в каждом жанре в рамках многораспевности в рассматриваемых книгах имеется указание на киевский распев. Это ряд песнопений Всенощного бдения и Литургии, величания, тропари и прокимны воскресные, ирмосы воскресные (3, 4, 7, 8 гласы) и др.

Более краткий репертуар киевского распева в ранних по времени создания рукописях, вероятно, объясняется устным бытованием некоторых жанров. Например, ряд песнопений, такие как ектении, тропари воскресные, которые в течение длительного времени не записывались, постепенно переходили из устной практики в письменную и, в конце концов, были зафиксированы, в частности, в авторитетных печатных изданиях начала XX века.

В современной церковно-певческой традиции употребляются, например, тропари 2, 5, 6 гласов сокращенного киевского распева (содержится в Круге церковных песнопений обычного напева Московской епархии), песнопения Всенощного бдения и Литургии, антифоны господских двунадесятых праздников и ряд других песнопений.

Подтверждение того, что киевский распев не утратил своей популярности, находим, в частности, в таблицах песнопений Всенощного бдения и Литургии, составленных Н. А. Потемкиной. Как отмечает автор, в них «*приведены широко распространенные в московской традиции напевы. Их состав в определенном храме может быть несколько иным, тем не менее, большинство указанных напевов, как показывают интервью, известны повсеместно в московском регионе*»

[7, *29*]. Примечательно, что указание «киевский распев» используется часто: в рамках многораспевности на Великой вечерне, на Утрене, на Литургии. Только одного распева, киевского, встретились Псалом 33 из Великой вечерни, Величание из Утрени и Псалом 33 из Литургии.

Отдельный пласт составляют обработки песнопений киевского распева. Среди композиторов, которые к ним обращались, — М. А. Березовский, Д. С. Бортнянский, А. Ф. Львов, П. И. Чайковский, А. А. Архангельский, А. Д. Кастальский, П. И. Турчанинов, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов; в наше время — диакон С. Трубачев, В. Б. Довгань, И. С. Вишневский, митрополит Илларион (Алфеев) и другие.

Итак, обзор песнопений, называемых киевскими, в источниках разного типа, происхождения и времени создания позволяет сделать вывод о чрезвычайной востребованности и распространенности данного распева. Будучи достаточно широко и разнообразно представленным в рукописях с момента своего появления на русской почве, он не утратил своей популярности вплоть до наших дней. В основном его репертуар, представленный песнопениями разных жанров, сохранился на протяжении всего времени бытования в отечественной церковно-певческой традиции. Отметим также, что на основе одноголосия киевского распева были сделаны многоголосные обработки и авторские переложения, что также способствовало закреплению в репертуаре и употребительности ряда песнопений определенных жанров.

Перейдем к вопросу о мелотипах киевского распева. Сфокусируем внимание на том, насколько однородно представлен киевский распев на русской почве. Близки ли по напеву идентичные песнопения, имеющие указание на киевский распев или входящие в раздел, имеющий такое самоназвание.

Для того, чтобы это выяснить, необходимо сравнить между собой песнопения одного жанра из источников разного времени. Для получения более достоверного результата и полной картины сравнительный анализ проводился поэтапно. Сначала сопоставлялись аналогичные песнопения из источников одного типа по следующим временным отрезкам: второй половины XVIII–XIX веков, книгопечатные издания начала XX века, ноты из интернет-ресурсов XX–XXI веков, включая авторские обработки. Затем рассматривалось соотношение между песнопениями одного жанра в хронологической последовательности. Благодаря такому подходу представляется возможным сделать выводы о том, насколько сохранился интонационный облик песнопений того или иного жанра на протяжении бытования киевского распева на русской почве, насколько он устойчив или изменчив.

Круг рукописных источников, содержащих песнопения киевского распева и бытовавших на территории Московского (позднее Российского) государства, достаточно широк и охватывает книги разного типа и разного происхождения. Это Ирмологионы юго-западного происхождения и созданные на русской почве и Обиходы.

Сравнительный анализ показал, что киевский распев в книгах различного типа имеет ряд устойчивых и изменяющихся черт. С одной стороны, большинство анализируемых образцов соотносятся как варианты одного напева. Различия, возникающие между ними, кардинально не меняют облик песнопения.

С другой стороны, в Обиходах наблюдается разнообразие мелодических версий. В них имеются песнопения с указанием на киевский распев, напев которых отличается от большинства. При этом некоторые достаточно устойчивы и встречаются неоднократно. Напевы данных версий из Обиходов не схожи с напевами из Ирмологионов.

Можно предположить, что различное бытование киевского распева в Ирмологионах и Обиходах объясняется, в частности, тем, что функции этих книг в певческой культуре переходного периода несколько различались. Так, Ирмологионы осваивались как материал, пришедший извне (рукописи юго-западной традиции), в какой-то степени они служили образцами. А Обиходы (созданные в традиции Северо-Восточной Руси) были более привычны и имели практический смысл. Песнопения, фиксировавшиеся в них, попадали в условия многораспевности, что, вероятно, влияло на наличие в этих книгах более отдаленных вариантов и разных версий одного распева.

В этом видится специфика песнопений киевского распева в Ирмологионах и Обиходах: вариантность их мелодического строения, являющаяся естественным продолжением устного бытования. Она проявляется в зависимости от жанра песнопения, его отношения к осмогласию. Например, в изменяемых песнопениях вариантность представлена в меньшей степени. В неизменяемых же она встречается чаще. Возможно, это связано с большей мелодической развитостью последних.

Сопоставление песнопений одного жанра в книгах разного типа позволило выявить стабильные характеристики и мелотипы киевского распева. Наблюдается устойчивое соотношение между обликом киевского распева и типом книги. В Ирмологионах, бытовавших на Руси, каждый жанр представлен одним мелотипом. В Обиходах нередко их несколько, что, возможно, объясняется устным бытованием напевов.

Между образцами киевского распева, зафиксированными в рукописных книгах юго-западной и русской традиции, складываются соотношения трех видов. Так, интонационный облик одних песнопений из Ирмологионов и Обиходов почти тождествен, большая часть представляет собой варианты одного напева, а в некоторых какое-либо сходство отсутствует.

Обратимся к печатным источникам начала XX века: «Обиходу нотного пения употребительных церковных роспевов» и «Спутнику псаломщика». В связи с тем, что в манускриптах далеко не всегда аналогичные песнопения киевского распева совпадают по мелодико-ритмическому рисунку, важно обратить внимание на условия возникновения интонационной преемственности между рукописным наследием и печатным изданием, что отражается в книгах — распространенные напевы или, наоборот, особые версии.

Аналогично основному репертуару киевского распева, представленному в рукописях, который перешел в печатные издания, сохранился и мелодико-ритмический облик песнопений. В целом большинство из них соотносятся как варианты одного напева разной степени интонационной близости. Такое соотношение характерно именно для типовых, наиболее распространенных мелотипов, зафиксированных в манускриптах. При этом сохраняется и способ существования киевского распева — в рамках многораспевности.

Упомянем, что и в рукописях и, например, в печатном Обиходе встречаются случаи, когда представлено несколько песнопений одного жанра с указанием на киевский распев, не совпадающих между собой по мелодико-ритмическому облику. При этом не обнаруживается интонационного сходства как между источниками одного типа, так и между рукописными и печатными книгами. С одной стороны, такие случаи немногочисленны, с другой — достаточно существенны и не единичны, чтобы полностью их игнорировать и оставлять за скобками. Не погружаясь подробно в обозначенную проблему, предположим, что подобное разнообразие мелотипов с точным указанием на распев, в том числе, в уважаемых печатных изданиях, может являться особенностью бытования киевского распева на русской почве.

Перейдем к материалам, содержащимся в свободном доступе на различных интернет-ресурсах. Имеется большое количество песнопений с указанием на киевский распев. Как правило, преобладают различные авторские обработки. Важно отметить, что это многоголосные образцы. В рамках данной статьи рассматривается монодия, поэтому в подобных примерах сравнительному анализу подвергался основной голос, содержащий напев. Причем расположение его в хоровой партитуре различно и не имеет строгого закрепления. Так, в ряде песнопений основной напев расположен в теноре, в других — в басу или сопрано.

Что касается временных рамок, рассматриваемые переложения относятся, как правило, к XIX и XX векам. Данная датировка основывается на годах жизни композитора или священнослужителя, сделавшего обработку. Соответственно, датировать песнопения, имеющие только указание на распев, как это делается в рукописных источниках, не представляется возможным. Однако это в данном случае и не нужно, так как нас интересует, что представлено и что используется в современной традиции.

Обратимся к песнопениям, которые чаще других встречаются с указанием на киевский распев: «Свете тихий», «Ныне отпущаеши» и «Милость мира». Отдельно рассмотрим каждое из них с точки зрения многообразия представленных там мелотипов. Кроме того, сопоставим их с песнопениями того же жанра из «Обихода нотного пения употребительных церковных роспевов». Подобное сравнение видится уместным по ряду причин. Так, имея ввиду вариантность напева, которая характерна для рукописей, для удобства сравнения был выбран образец из печатной книги, близость которому уже была выявлена. Он принимается за некий усредненный вариант, сложившийся

на практике и зафиксированный в авторитетном печатном издании. Кроме того, в ряде обработок есть прямое указание на первоисточник заимствования напева — «Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов». Эта особенность обосновывает наш выбор отправной точки для сравнительного анализа.

Рассмотрим 12 неизменяемых песнопений вечерни «Свете тихий» с указанием на киевский распев, которые имеются в свободном доступе на различных интернет-ресурсах[6]. Два из них имеют только обозначение распева, в остальных помимо этого указан композитор. В одних образцах он является автором песнопения, в других — автором переложения или гармонизации.

В результате сравнительного анализа мелодико-ритмического строения выбранных песнопений выяснилось, что киевский распев представлен в них неоднородно. Так, имеются образцы, напевы которых соотносятся между собой как сильно схожие варианты. Они идентичны напеву из «Обихода нотного пения употребительных церковных роспевов». К ним относятся «Свете тихий» из «Всенощного бдения» П. И. Чайковского, Д. Н. Соловьева, а также песнопение того же жанра с указанием на киевский распев, содержащееся на сайте azbyka.ru.

Более обширную группу представляют «Свете тихий», напевы которых соотносятся как отдаленные варианты. При этом в них просматривается сходство с напевом из «Обиходом нотного пения употребительных церковных роспевов». Однако степень близости к этому печатному изданию сильно отличается. Различны и участки песнопения, на которых просматривается сходство. В одних случаях это ясно выраженная вариантность, в других сходство прослеживается на уровне общности каркаса.

Соотношение мелодико-ритмического строения песнопений, условно определяемых нами в данную группу, разнохарактерно. Например, переложение А. В. Касторского и «Свете тихий» киевского распева из Всенощного бдения С. В. Рахманинова родственны и являются близкими вариантами одного напева. Учитывая свободное, творческое, отношение последнего к первоисточнику, обратимся к песнопению А. В. Касторского. Так, со слов «Отца Небеснаго» вариантное сходство с «Обиходом нотного пения употребительных церковных роспевов» очевидно. Однако заключительный оборот представлен более кратко и не распет так, как в печатном издании. Подобный тип окончания встречается почти во всех образцах, относимых нами в данную группу напева.

«Свете тихий» из «Всенощного бдения Киевского роспева для смешанного трио» В. Г. Петрушевского имеет очень отдаленное сходство с напевом из «Обихода нотного пения употребительных церковных роспевов». Притом на протяжении песнопения варьируется степень близости. Окончание же его по принципу строения вариантно соотносится с типом напева, используемого

[6] В частности, azbyka.ru, zerkovnoty.ru, orthodoxchoral.ru.

А. В. Касторским (отметим, что «Свете тихий» В. Г. Петрушевского и А. В. Касторского имеют сходство только в заключительной части песнопения).

«Свете тихий» сокращенного киевского распева Н. Н. Кедрова-младшего представляет собой вариант, в котором на разных участках песнопения прослеживается сходство как с напевом из «Обихода нотного пения употребительных церковных роспевов», так и с переложением А. В. Касторского. Иногда же какое-либо родство мелодико-ритмического строения отсутствует.

В гармонизации протоиерея Н. А. Ведерникова поначалу прослеживается сходство с «Употребительными церковными напевами», затем она становится более распетой версией. В то же время в ней использован более краткий тип окончания, свойственный варианту А. В. Касторского.

Начало переложений И. С. Дворецкого и А. Д. Кастальского близко варианту А. В. Касторского[7]. Дальнейшее же строение песнопений не обнаруживает мелодико-ритмического родства ни с одним из анализируемых песнопений. Между собой, соответственно, они также не схожи.

«Свете тихий» киевского распева иеромонаха Нафанаила отличается от всех рассматриваемых песнопений данного жанра, лишь иногда можно усмотреть очень отдаленное родство с напевом из «Обихода нотного пения употребительных церковных роспевов».

Особняком стоит «Свете тихий» напева Киево-Печерской лавры на подобен: Повеленное тайно. В связи с особенностями исполнения это песнопение отличается от всех рассматриваемых выше.

Итак, в рамках данного жанра на примере выбранных образцов наблюдается неоднородность напевов, названных киевским распевом. Большая часть из них соотносится между собой как варианты. Представленные варианты напева условно объединяются в группы по большей степени сходства друг с другом или, наоборот, по отсутствию какого-либо родства.

Различные версии (и их соотношение) неизменяемого песнопения вечерни «Ныне отпущаеши» с указанием на киевский распев рассмотрим на примере 16 образцов. Большинство из них представляют собой авторские переложения.

В целом все анализируемые песнопения соотносятся между собой как варианты одного напева разной степени близости. И эта версия родственна напеву, содержащемуся в «Обиходе нотного пения употребительных церковных роспевов» и «Спутнике псаломщика». Исключением является обработка Е. С. Кустовского, которая только в первой строке обнаруживает некоторое сходство с большинством образцов. В остальном же представляет собой совсем другой напев с иной логикой устройства песнопения.

«Ныне отпущаеши», содержащие одну версию напева, можно объединить в группы по степени близости их мелодико-ритмического строения. Так, пес-

[7] В этой группе песнопений для сравнения выбирается образец с более устойчивой и распространенной мелодико-ритмической структурой, а не хронологически ранее созданный.

нопения А. Д. Кастальского (№ 3 по киевскому распеву), В. Г. Петрушевского, А. Т. Гречанинова, Н. Н. Кедрова, Б. М. Ледковского, диакона С. Трубачева представляют собой очень близкие варианты одного напева. Эта версия изложена и в «Обиходе нотного пения употребительных церковных роспевов» с той поправкой, что в данном издании, записанная киевской квадратной нотой, она звучит в два раза медленнее, чем в авторских обработках в современной нотации. При этом мелодия в гармонизации В. Г. Петрушевского совпадает, в частности, со «Спутником псаломщика» полностью.

Мелодико-ритмическое строение «Ныне отпущаеши» П. Г. Чеснокова и № 5 из Всенощного бдения С. В. Рахманинова также близко рассматриваемой версии. Однако мы выделяем их отдельно из-за преобладания художественного, творческого подхода к изложению и логике развития песнопения.

Гармонизация Г. Ф. Львовского и обработка А. В. Касторского не родственны друг другу, но объединяются нами на основе их соотношения с ведущей версией. Так, они имеют общие с напевом, присущим большинству рассматриваемых примеров, опоры, схожие окончания строк, построения фраз и являются весьма отдаленным его вариантом.

Еще одну группу составляют песнопения, напев которых имеет некоторое родство с ведущим, но представляет собой более мелодически развитый и не самый близкий его вариант. К ним можно отнести трио киевского распева с интернет-ресурса azbyka.ru. Отдельный пласт в этой группе формируют образцы, являющиеся схожими вариантами «Ныне отпущаеши», имеющего указание на Киево-Печерский распев. Это гармонизация Е. С. Азеева, «Ныне отпущаеши» киевского распева для разучивания и переложение иеромонаха Нафанаила Киево-Печерского распева.

Таким образом, в данном жанре складывается довольно однородная картина с точки зрения количества версий напевов, представленных внутри него. В целом в 15 из 16 анализируемых песнопений наблюдается интонационное родство, выраженное в большей или меньшей степени, что позволяет отнести их к одному напеву (или увидеть этот напев в основе мелодико-ритмической конструкции).

Н. А. Потемкина в статье «Жанровое и стилевое своеобразие неизменяемых песнопений современного церковного обихода (на примере песнопения “Ныне отпущаеши”)» рассматривает 11 примеров данного жанра, среди которых 6 оказываются вариантами одного напева, принадлежащего киевскому распеву. Это образцы из сборника «Церковные хоры» (составитель — А. В. Касторский), сборника иеромонаха Амвросия (киевского распева и напева Киево-Печерской лавры), рукописного сборника 1915 года («Симоновская» и «Якова Андреевича Львова») и из нотного собрания Московской регентско-певчей семинарии. Автор отмечает схожее мелодическое строение практически всех строк, то есть в данном случае также наблюдается довольно однородная картина, где киевский распев представлен одной версией напева в разнообразных вариантах.

Кроме того, Н. А. Потемкина, обращая внимание на отдаленную схожесть с киевским в расставлении акцентов, кульминаций и ладового наклонения в песнопениях других распевов, делает вывод о том, что «*напев киевского распева является своего рода "архетипом", "моделью", "образом" указанных напевов гимна "Ныне отпущаеши", которому невольно следуют как монастырские, так и авторские версии песнопения*» [8, *200*].

Насколько однородно представлен киевский распев в комбинированном песнопении центральной части Литургии «Милость мира», проследим на 19 образцах. Это авторские обработки, переложения и два песнопения просто с обозначением распева.

Условно можно выделить три группы: «Милость мира» на Литургии Иоанна Златоуста, «Милость мира» на Литургии Василия Великого и песнопения, не имеющие интонационного родства с другими рассматриваемыми образцами. Охарактеризуем последовательно каждую из представленных групп.

Десять песнопений из Литургии Иоанна Златоуста в целом представляют собой довольно близкие варианты одного напева. Этот напев содержится и в «Обиходе нотного пения употребительных церковных роспевов» и «Спутнике псаломщика».

Устойчивые особенности представленных вариантов позволяют объединить рассматриваемые песнопения в две подгруппы. Деление связано с различиями в тексте, которые, соответственно, влекут за собой и изменение мелодико-ритмического строения. Это относится к разделу «Тебе поем». В ряде случаев повторяется текст «молим Ти ся», в других — «Боже наш».

Так, близки между собой по повторяющемуся словосочетанию («молим Ти ся») и интонационному строению «Милость мира» П. Г. Чеснокова (ор. 27), П. И. Иванова-Радкевича и И. А. Гарднера. Отметим, что в «Обиходе нотного пения употребительных церковных роспевов» представлено это же сочетание текста и напева. Вариант С. В. Панченко очень близок, в нем содержится тот же текст, однако мелодико-ритмическое окончание совсем другое.

В другую подгруппу объединяются «Милость мира» А. А. Архангельского, Н. И. Компанейского, А. Д. Кастальского, А. В. Касторского (изложение «в миноре» И. А. Валяева), В. П. Зайцева и Г. А. Смирнова. В них повторяются слова «Боже наш». Эти варианты чрезвычайно близки интонационно.

Таким образом, в песнопениях из Литургии Иоанна Златоуста наблюдается близость мелодико-ритмического строения. Представленный напев характеризуется единством вариантов. Интонационно близок он и напеву, содержащемуся в печатных изданиях начала XX века.

«Милость мира» на Литургии Василия Великого находим в сочинениях С. В. Смоленского, М. В. Карпова и Г. Я. Извекова. Кроме того, в эту группу входят два песнопения с интернет-ресурса azbyka.ru (в тональностях e-moll и F-dur). Отметим, что указание на то, что это Литургия Василия Великого, есть только у С. В. Смоленского и Г. Я. Извекова. В остальных обозначен исключительно распев. Соответственно, мы относим в эту группу данные образ-

цы, руководствуясь схожестью их мелодико-ритмического строения, а не на основе самоназвания.

Все анализируемые песнопения, как и в предыдущих случаях, представляют собой варианты одного напева. Однако они не столь близки, как это было в предыдущей группе, и вариантность здесь выражена более явно. Так, часть песнопений (С. В. Смоленского, Г. Я. Извекова, а также обе «Милости мира» с сайта azbyka.ru) содержит более мелизматически развитую версию напева, а переложение М. В. Карпова — менее богато украшенную. Вариант последнего особенно близок песнопению из печатных изданий «Обихода нотного пения употребительных церковных роспевов».

Немного особняком стоит переложение М. М. Осоргина. Это связано с тем, что начало песнопения является вариантом напева, представленного в группе, относящейся к Литургии Иоанна Златоуста, и почти совпадает с «Милостью мира» киевского распева из «Обихода нотного пения употребительных церковных роспевов». Но со слов «Достойно и праведно есть» оно представляет собой вариант напева «Милости мира» на Литургии Василия Великого.

«Милость мира» в гармонизации П. Г. Чеснокова содержит напев, отличающийся от анализируемых образцов. В аналогичном песнопении митр. Иллариона (Алфеева) также трудно обнаружить интонационное родство с вариантами представленных напевов. Можно увидеть лишь отдаленные единичные переклички с вариантом С. В. Смоленского.

Песнопение Г. Ф. Львовского также не имеет совпадений с рассмотренными образцами. Подчеркнем, что в нотах и не содержится указание на киевский распев. Подобную атрибуцию песнопение получило уже от интернет-ресурса, на котором оно представлено.

Итак, в рамках песнопения «Милость мира» киевский распев представлен довольно разнообразно. Имеется несколько версий напевов. В ряде случаев это обусловлено типом Литургии, на которой оно исполняется. В зависимости от Литургии, различается степень однородности встречающихся вариантов. Так, между песнопениями из Литургии Иоанна Златоуста наблюдается большее единство и интонационная близость. А ряд песнопений из Литургии Василия Великого, напротив, отличает большая мелодическая украшенность, преобладание мелизматики. Как и в песнопениях других рассмотренных выше жанров, в этой категории также встретилось несколько единичных образцов, интонационно не схожих с остальными.

Таким образом, в песнопениях с указанием на киевский распев, содержащихся на различных интернет-ресурсах, сохраняется та же картина, что и в источниках предыдущих столетий: в рамках одного жанра, как правило, имеется один напев, и большинство образцов являются вариантами этого ведущего напева разной степени интонационной близости. Нередко выделяется меньшая по количеству группа песнопений, представляющих другую версию напева, отличную от большинства. Иногда она имеет общие черты

с основной, иногда — нет. Всегда есть, кроме того, несколько представленных в единственном числе песнопений, мелодико-ритмический облик которых отличается от большинства.

Таким образом, киевский распев, появившись на русской почве во второй половине XVII века, и в наши дни, помимо высокой востребованности, сохраняет основные качества бытования, присущие ему с давних времен. Так, он представлен разными жанрами неизменяемых и изменяемых песнопений. При этом жанровая панорама его расширилась, уже в русских источниках стали фиксироваться те песнопения, которые отсутствовали в юго-западных рукописях (хотя, вероятнее всего, они просто не фиксировались, но передавались устно). Впоследствии этот репертуар стал входить и в печатные издания. Стабильным на протяжении столетий является существование киевского распева в рамках многораспевности. Нередко песнопения с указанием на киевский включены в подборку песнопений разных распевов. Особенно наглядно это выражено в настоящее время на различных нотных интернет-ресурсах. Сохранился и мелодико-ритмический облик песнопений. То, что называлось «киевским» во второй половине XVII века, имеет ту же атрибуцию и в наши дни. Стабильно и вариантное соотношение песнопений одного жанра из разных источников, преобладание одной версии напева при наличии ряда образцов, не вписывающихся в общую систему.

Востребованность образцов киевского распева, в том числе в практике гармонизаций, активно применявшейся с XIX века, можно объяснить несколькими причинами. В частности, простота киевского распева, отмечаемая исследователями, на наш взгляд, позволила ему прочно закрепиться в русской певческой традиции. Подготовленность напева к существованию в новых условиях, в том числе в многоголосии, связана с тем, что он более близок общеевропейской музыке, чем знаменный распев. Протоиерей И. Вознесенский отмечал, что киевский распев (наряду с другими греко-славянскими распевами) хорошо подходит для «европейской гармонизации» [9]. Возможно, в данном случае, можно говорить о гармонически опосредствованной мелодике[8] киевского распева.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Василюк М. С., свящ., Гудков С. А., прот., Жарких А. В.* Богослужебное пение и его духовная ценность в современных реалиях Русской Церкви как миссия для воцерковленных // Вестник Кузбасской православной духовной семинарии. — 2024. — № 2 (17). — С. 94–113.
2. *Никулина А. А.* Женщины в церковных хорах: проблемы певческой практики XXI столетия // Искусство музыки: теория и история. — № 29. — 2023. — С. 260–285.

[8] См.: Гиппиус Е. В Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредствованный // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2003. С. 112–168.

3. *Хватова С. И.* Творчество С. В. Смоленского в современном богослужебном репертуаре // Образование и культурное пространство. — 2022. — № 3. — С. 54–61.
4. *Маркевич С. А.* Богослужебное пение Киевской митрополии: одноголосие, последующие гармонизации и современное состояние // Вестник церковной истории. Церковно-научный центр «Православная энциклопедия» (Москва). — 2023. — № 3–4 (71–72). — С. 151–171.
5. *Хватова С. И.* Исполнительская интерпретация православных песнопений. — Краснодар: Изд.-во Магарин О. Г., 2023. — 300 с.
6. *Захарьина Н. Б.* Русские богослужебные певческие книги XVIII–XIX веков. Синодальная традиция. — Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2003. — 192 с.
7. *Потемкина Н. А.* Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода (на примере московской традиции): дис. … канд. иск.: 17.00.02. — Москва, 1999. — 235 с.
8. *Потемкина Н. А.* Жанровое и стилевое своеобразие неизменяемых песнопений современного церковного обихода (на примере песнопения «Ныне отпущаеши») // Звуковое пространство православной культуры. — Вып. 173. — 2008. — С. 186–201.
9. *Вознесенский И. И.* Церковное пение в православной Юго-западной Руси по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков. Вып. 1: Состав, свойства и достоинство напевов, помещенных в юго-западных ирмологах. — Москва: Юргенсон, 1898. — 70 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Анастасия Викторовна Кузькина — кандидат искусствоведения, доцент 45 кафедры (теории и истории музыки) Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации.

REFERENCES

1. *Vasilyuk M. S., svyashch., Gudkov S. A., prot., Zharkih A. V.* Bogosluzhebnoe penie i ego duhovnaya cennost' v sovremennyh realiyah Russkoj Cerkvi kak missiya dlya vocerkovlennyh [Liturgical singing and its spiritual value in the Modern Realities of the Russian Church as a mission for the Church] // Bulletin of the Kuzbass Orthodox Theological Seminary. 2024. No 2 (17). P. 94–113.
2. *Nikulina A. A.* Zhenshchiny v cerkovnyh horah: problemy pevcheskoj praktiki XXI stoletiya [Women in Church choirs: problems of singing practice in the 21st century] // The Art of Music: theory and History. No 29. 2023. P. 260–285.
3. *Hvatova S. I.* Tvorchestvo S. V. Smolenskogo v sovremennom bogosluzhebnom repertuare [The work of S. V. Smolensky in the modern liturgical repertoire] // Education and cultural space. No 3. 2022. P. 54–61.
4. *Markevich S. A.* Bogosluzhebnoe penie Kievskoj mitropolii: odnogolosie, posleduyushchie garmonizacii i sovremennoe sostoyanie [Liturgical singing of the Kiev Archdiocese: singalong, subsequent harmonizations and the current state] // Bulletin of Church History. Orthodox Encyclopedia Church Research Center (Moscow). No 3–4 (71–72). 2023. P. 151–171.
5. *Hvatova S. I.* Ispolnitel'skaya interpretaciya pravoslavnyh pesnopenij [Performing interpretation of Orthodox hymns]. Krasnodar: Publishing house of Magarin O. G. 2023. 300 p.
6. *Zahar'ina N. B.* Russkie bogosluzhebnye pevcheskie knigi XVIII–XIX vekov. Sinodal'naya tradiciya [Russian liturgical singing books of the XVIII–XIX centuries. The Synodal tradition]. Saint Petersburg: Petersburg Oriental Studies. 2003. 192 p.

7. *Potemkina N. A.* Problemy izucheniya polnogo kruga pesnopenij sovremennogo cerkovnogo obihoda (na primere moskovskoj tradicii) [Problems of studying the full range of Modern Church chants (using the example of the Moscow tradition)]. Dissertation of the Candidate of Art History. Moscow, 1999. 235 p.
8. *Potemkina N. A.* Zhanrovoe i stilevoe svoeobrazie neizmenyaemyh pesnopenij sovremennogo cerkovnogo obihoda (na primere pesnopeniya "Nyne otpushchaeshi") [The genre and stylistic originality of the unchangeable chants of modern church usage (on the example of the chant "Now let us Go")] // The sound space of Orthodox culture. Issue 173. 2008. Pp. 186–201.
9. *Voznesenskij I. I.* Cerkovnoe penie v pravoslavnoj Yugo-zapadnoj Rusi po notno-linejnym irmologam XVII i XVIII vekov. Vyp. 1: Sostav, svojstva i dostoinstvo napevov, pomeshchennyh v yugo-zapadnyh irmologah [Church singing in Orthodox Southwestern Russia according to the musical-linear rhythms of the 17th and 18th centuries. Issue 1: The composition, properties and dignity of the tunes placed in the south-western irmologs]. Moscow: Yurgenson, 1898. 70 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anastasiia V. Kuzkina — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Music Theory and History Department at Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation.

Поступила в редакцию / Received: 24.04.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 17.05.2026
Принята к публикации / Accepted: 01.06.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья
УДК 78.072.3 УДК 070.447:78
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-69-86

CC BY NC ND

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 (MKM). 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

© Машаргина А. Г., 2026

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 сочинительство[1]. 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 — *MKM*), 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 рубрикацию своего издания. Как следствие, *MKM* 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 *MKM* 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 RIPM[3], 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 Райхардта[4], поэтому неудивительно, что *Musikalishes Kunstmagazin* оказался в большей степени близок именно журналу *Wöchentliche Nachrichten*. В *MKM* 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 знатоков[5], адресуя публикации *MKM* 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, *431*]. 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 Басттисты Бонончини, 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 септиме; 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 успеха[8]. Патриотический подтекст немецкой музыкальной критики,

---

[6] Райхардт описывает арию Эвриллы *"Occhi belli, voi sol siete" из 2* сцены *II* акта оперы «Верный пастух». 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. Гайдн, 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 Гердера[9] «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» Бенды[10], 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 Руссо[11]: «*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. Крамера[12]) [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 скептично 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 образ*[14]*, 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 Ролле[16] «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 игривостью 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 юбиляциями, отношение к диссонансам и голосоведению — более свободным*» [21, *12*]. Однако и в других европейских странах наблюдалась схожая картина, и Германия не стала исключением[18]. Ряд музыкантов выступали против таких вольностей. Так, Кристиан Даниэль Шубарт в трактате «Идеи к музыкальной эстетике» (1806)[19] восклицал: «*Образ Богоматери, 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 «*отврати-*

---

[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, *210*].

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 завершенных 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, позволившим 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 относилось к ним враждебно. В *Allgemeine Deutsche Bibliothek* о *MKM* 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. *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. — 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) (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) (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) (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) (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

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 792.7
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-87-99

Театр мюзикла эпохи турбулентности: проблемы, тенденции и прогнозы




Кимол Александрович Брейтбург[1], Валерия Вячеславовна Брейтбург[2]

[1,2] Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия
[1] 7403336@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5591-0077
[2] 5291685@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5220-0918

Аннотация: Статья посвящена анализу современного состояния музыкального театра Бродвея, которое авторы обозначили понятием «эпоха турбулентности». В результате знакомства с современным репертуаром были определены ключевые тенденции развития жанра мюзикла.

Одно из нововведений статьи заключается в попытке систематизации современного репертуара Бродвея. Предлагается условная классификация спектаклей. К первой группе относятся «семейные» мюзиклы (появились усилиями компании «Дисней»), ко второй — давно зарекомендовавшие себя классические, или эталонные спектакли, к третьей — джукбокс-мюзиклы (основаны на известных поп-песнях), и, наконец, отдельную группу составляют так называемые концептуальные мюзиклы («Гамильтон» и "Hadestown"). Кроме того, в перечне постановок отмечены и несколько принципиально новых авторских произведений.

На основе анализа сделаны выводы о политизированности многих современных бродвейских спектаклей, что негативно сказывается, прежде всего, на художественном наполнении произведений.

Ключевые слова: мюзикл, музыкальный театр, Нью-Йорк, Бродвей, эпоха турбулентности, режиссерский театр, «Гамильтон», джукбокс

Для цитирования: *Брейтбург К. А., Брейтбург В. В.* Театр мюзикла эпохи турбулентности: проблемы, тенденции и прогнозы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 87–99. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-87-99

© Брейтбург К. А., Брейтбург В. В., 2026

Musical theater

Original article

Musical Theatre in the Age of Turbulence: Issues, Trends and Predictions

Kimol A. Breitburg[1], Valeria V. Breitburg[2]

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
[1] 7403336@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5591-0077
[2] 5291685@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5220-0918

Abstract: This article analyzes the current state of Broadway musical theater, which the authors have defined as an "Age of Turbulence". The authors were able to personally familiarize themselves with almost the entire repertoire performing on identify key trends in the development of the musical genre today.

One of the innovations of the article is an attempt to systematize the modern Broadway repertoire. The authors offer a conditional classification of performances. The first group includes "family" musicals (created by Disney); the second group includes long-established classic or benchmark productions; the third group includes jukebox musicals (based on well-known pop songs); and finally, a separate group comprises so-called conceptual musicals (such as "Hamilton" and "Hadestown"). Furthermore, the list of productions also includes several fundamentally new original works.

Based on the analysis, conclusions were drawn about the politicization of many modern Broadway performances, which negatively affects, first of all, the artistic content of the works.

Keywords: musical, musical theater, New York, Broadway, The Age of Turbulence, director's theater, Hamilton, jukebox

For citation: *Breitburg K. A., Breitburg V. V.* Musical Theatre in the Age of Turbulence: Issues, Trends and Predictions. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):87-99. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-87-99

Музыкальный театр Бродвея всегда служил поводом для дискуссий в среде искусствоведов, в том числе российских. Так, Е. Н. Куриленко определяет мюзикл как «*сложное взаимодействие драматического театра, традиционных жанров музыкального театра и, наконец, эстрадной концертности*» [1, *216*]. С этой формулировкой в целом можно согласиться. Единственное важное, на наш взгляд, дополнение, касающееся определения мюзикла, — это то, что для мюзикла всегда характерно ощущение утрированной сценической реальности. В свою очередь А. М. Цукер отмечает: «*во все времена массовая музыка, чутко и напрямую откликаясь на социально-психологические изменения в обществе, на строй эмоций своего времени, вводила и вводит*

эту "информацию" в сферу высокой художественности, сообщая музыке академической традиции новое жизненное содержание, новую экспрессию, новую лексику, наконец, предлагая ей сильнейшее средство общения и эмоционального воздействия на аудиторию» [2, *8*].

Если проследить эволюцию развивающихся тенденций на Бродвее за последние десять-пятнадцать лет, то можно обнаружить значительные сдвиги в музыкальных и драматургических концепциях, режиссерских подходах, рекламе и коммерческой реализации проектов.

Если совсем недавно бродвейские мюзиклы исследователи относили к чисто развлекательному жанру, рассчитанному на массовую аудиторию, большую часть которой составляли люди среднего возраста и старше, то теперь публика Бродвея значительно помолодела. При этом многие постановки стали носить явно политическую окраску, причем нередко чисто декларативного или дидактического характера.

Хотя лучшие классические образцы американских мюзиклов, такие как «Плавучий театр» Джерома Керна, «Приятель Джоуи» и «Оклахома!» Ричарда Роджерса, а позже «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна и «Кабаре» Джона Кандера затрагивали острые социальные проблемы своего времени, основная масса мюзиклов все же находилась вне контекста политических и социальных проблем. Мюзиклы в большинстве случаев представляли собой развлекательные музыкальные спектакли, причем среди них были и драмы, и комедии, и спектакли, приближающиеся к трагедии. Все они были адресованы, прежде всего, эмоциональной сфере человеческого восприятия. Однако с некоторых пор ситуация стала коренным образом меняться.

Еще в начале семидесятых годов именитый композитор, автор мюзиклов «Чикаго» и «Кабаре» Джон Кандер отмечал, что «*критики начали писать о музыкальном театре в очень серьезных интеллектуальных терминах, иногда предполагая, что мюзикл был величайшим подарком Америки театральному миру. В некотором смысле я думаю, что очень жаль, что мы когда-либо начали так думать. Раньше шоу были просто развлечением. Развлечение — неплохое слово. Это то, что Шекспир знал очень хорошо*» [3, *211–212*].

Изменения, касающиеся вектора развития жанра, ускорились с появлением таких произведений, как мюзикл *Rent* («Богема») с музыкой и текстами песен Джонатана Ларсона (1960–1996). В этом произведении впервые были обозначены социальные проблемы, связанные с жизнью ЛГБТ-сообщества и эпидемией СПИДа. «Богема» представляет собой написанный в стиле рок-музыки мюзикл, созданный по мотивам сюжета одноименной оперы Дж. Пуччини[1], где действие перенесено в среду молодых художников, нарко-

[1] Опера Джакомо Пуччини «Богема» была написана композитором в 1896 году и основана на романе Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы» (1851), повествующем о жизни бедных молодых артистов в Латинском квартале Парижа. В российском кинопрокате мюзикл *Rent* получил название, аналогичное опере.

манов, богемной публики и скваттеров[2] (*squatters*), живущих в нью-йоркском районе Ист-Виллидж. Так, в 1996 году с постановки на Бродвее этого мюзикла, ставшего чрезвычайно популярным, возникла новая точка отсчета, началось изменение траектории развития бродвейского мюзикла, которое в дальнейшем обозначилось более резко и отчетливо.

Следующей яркой вехой преобразований бродвейской сцены стал мюзикл *Hamilton: An American Musical* («Гамильтон: американский мюзикл»), написанный Лин-Мануэлем Мирандой (род. 1980) — композитором и автором стихов и либретто. «Гамильтон» стал своеобразной художественно-этической (но не эстетической) революцией, которая окончательно демонтировала традиционные ценности Бродвея. Это выразилось, в частности, в привлечении хип-хоп субкультуры в качестве основного способа выражения музыкально-поэтических идей, а также упрощении художественной концепции постановки, повествующей об исторических и политических событиях, лежащих в основе возникновения Соединенных Штатов Америки как независимого и единого государства [4].

Лин-Мануэль Миранда сделал возможным обретение небывалой популярности того, что раньше на Бродвее казалось неформатным, нишевым продуктом. Он умышленно ввел в текст своего мюзикла современный уличный сленг, использовав также музыкальную, ритмическую и звуковую палитру, не применявшуюся до этого [5, *91*]. Это сразу было замечено его многочисленными последователями и вскоре стало модным трендом. Роли отцов-основателей Соединенных Штатов (Вашингтона, Гамильтона и других исторических личностей[3]) были отданы темнокожим латиноамериканским и афроамериканским актерам [6, *33*][4]. Этот прецедент стал основой для создания нынешней концепции *Color-Conscious Casting* — так называемого «осознанного кастинга», который позже перерос в мейнстримное явление на Бродвее.

Авторы статьи побывали на Бродвее в январе 2026 года с целью ознакомиться с современными постановками Бродвея и, по возможности, определить ключевые тенденции. Посетив два десятка постановок — как новых,

---

[2] Сквоттинг (англ. *Squatting*) — это действие по захвату заброшенного или незанятого участка земли или здания, обычно жилого, которым скваттер не владеет, не арендует или иным образом не имеет законного разрешения на использование (см.: Присев [Электронный ресурс]: Hisour. История культуры. URL: https://www.hisour.com/ru/data/squatting/ [дата обращения: 19.02.2026]). По оценкам ООН, в 2003 году во всем мире проживал один миллиард жителей трущоб и скваттеров. Сквоттинг происходит, как правило, когда бедные и бездомные люди находят пустующие здания или землю для жилья.

[3] Только на роль английского короля Георга III был назначен белый актер.

[4] «Гамильтон» спровоцировал ситуацию со спекуляциями на билетах, после чего цены в партер взлетали до $1000–2500. В результате коммерческие службы Бродвея были вынуждены изобрести новые алгоритмы продаж театральных билетов. Ими стали: *Premium Pricing* (официальные сверхдорогие билеты) и система диджитал-лотерей (дешевые билеты, разыгрываемые через интернет для отдельных счастливчиков). Все это повлияло на рост посещаемости бродвейских мюзиклов молодежью и зрителями из категории *BIPOC* (аббр. *Black, Indigenous, (and) People of Color* — темнокожие, коренные народы и цветное население США).

так и находящихся в прокате уже длительное время, — нам удалось получить представление почти обо всем репертуаре, идущем на Бродвее сегодня.

Среди этих спектаклей имеется несколько категорий, которые можно выделить в отдельные группы. Проанализируем на основании этой условной классификации основные тенденции, существующие сегодня на Бродвее. Некоторые из них очевидны, некоторые нуждаются в дополнительных комментариях.

Часть мюзиклов, такие как *The Lion King* («Король Лев») или *Aladdin* («Аладдин»), — это так называемые *семейные мюзиклы*, появившееся на Бродвее благодаря усилиям компании *The Walt Disney Company* («Дисней»), которые серьезной критикой рассматриваются в качестве примера коммерциализации искусства. Появился даже термин «диснеизация Бродвея», несущий в данном случае явно отрицательную коннотацию. Это направление, безусловно, будет развиваться и впредь лишь потому, что за него голосует зритель, что бы ни говорила о нем критика[5].

К другой группе можно отнести *классические мюзиклы*, идущие в прокате уже давно, — это спектакли, ставшие в определенном смысле эталонными. Среди них *Chicago* («Чикаго»), *Wicked* («Злая»), *The Book of Mormon* («Книга Мормона»). Хотя каждый из них становился в свое время ярким событием музыкального театра, однако не определял вектор дальнейшего развития жанра. Сюда можно отнести и мюзикл *Ragtime* («Регтайм»)[6] Стивена Флаэрти, возрождение которого состоялось 16 октября 2025 года в Линкольн-центре в театре *Vivian Beaumont Theater*. Создатели мюзикла «Регтайм» обошлись с материалом очень осторожно, поскольку деятелям современного театра, настроенным менее радикально, чем остальная часть американского театрального сообщества, необходимо особенно тщательно взвешивать все постановочные решения. Режиссер спектакля Лир де Бессонне выбрала минималистичный подход, акцентируя внимание на простых человеческих историях. В отличие от прошлых версий, которые часто представляли собой эпическое полотно об истории США, новая постановка фокусируется на аспектах, отражающих трансформации личностей героев. Эта вполне нейтральная интерпретация принесла свои плоды — спектакль не получил откровенно негативных оценок ни одной из сторон радикально настроенных критиков.

Еще одна группа спектаклей (как новых, так и новых относительно) — это так называемые *джукбокс мюзиклы* (*jukebox*), построенные на основе из-

---

[5] Известно множество случаев, когда критики устраивали кампании против шоу, которые не закрылись после негативных статей с их стороны. «*Вынеся отрицательный вердикт, большинству критиков неприятно видеть, как их мнение радостно игнорируют платящие за билеты зрители. Критики при этом осуждают вкусы театральной публики, которая, по их мнению, должна уделять опубликованным ими статьям не меньше внимания, чем самой пьесе*», — пишет по этому поводу известный деятель бродвейского театра Джек Виртел [7, *83*].

[6] Авторы постановки: музыка — Стивен Флаэрт и (*Stephen Flaherty*), тексты песен — Линн Аренс (*Lynn Ahrens*), либретто — Терренс Макнелли (*Terrence McNally*). Первая серия проката этого мюзикла на Бродвее открылась 18 января 1998 года и шла до 16 января 2000 года. Всего было показано 834 представления.

вестных поп-песен, созданных либо одним автором, либо заимствованных из репертуара известных исполнителей. К этой категории можно отнести мюзиклы: *& Juliet* («И Джульетта»), основанный на хитах Макса Мартина, *MJ: The Musical* (мюзикл о Майкле Джексоне), *Moulin Rouge!* («Мулен Руж!»), сотканный из известных поп-песен разных авторов, и *Hell's Kitchen* («Адская кухня»), мюзикл по песням Алиши Кис, — это главный кассовый фаворит последних сезонов. Кис использует *R&B*[7] и *soul*[8], чтобы рассказать собственную историю артистического становления. Это шоу об «американской мечте», претендующее, однако, на раскрытие «серьезных тем», касающихся неравноправия полов[9] и расового неравенства. Тенденция к созданию мюзиклов подобного типа продиктована, прежде всего, коммерческим расчетом: люди идут на спектакль в надежде услышать в качественном исполнении свои любимые песни. Кроме того, риски продюсеров заметно снижаются, и расходы на такие постановки обычно ниже, чем на оригинальные, вновь создаваемые произведения. Биографические мюзиклы-джукбоксы, за основу сюжета которых взяты жизненные истории легенд, объединенные с их культовыми хитами, являются основой кассовых сборов сегодняшнего Бродвея. Как правило, исполнительский уровень в таких постановках бывает очень высоким, чего не скажешь об их драматургии — она маловыразительна, так как по сути своей искусственна. Чтобы создать для подобного рода спектаклей интересный и художественно значимый нарратив, нужно быть мастером очень высокого класса.

Мюзиклы «Гамильтон» и *Hadestown* (официального перевода на русский язык пока не существует, дословно переводится как «Аидстаун», или «Город Аида») можно выделить в отдельную группу — это так называемые *«концептуальные» мюзиклы*, относительно давно идущие в прокате. Мюзикл «Гамильтон» мы уже кратко обсудили выше; что касается мюзикла *Hadestown*, то это переосмысление мифа об Орфее и Эвридике, которое наполнено метафорами современного леволиберального толка, например, индустриальный город Аида изображен как мир, разрушающий природу ради прибыли, а песня *Why We Build the Wall* критикует изоляционизм и страх перед «другими». В спектакле Природа (Персефона) выходит из равновесия из-за действий человека, что напрямую отсылает нас к проблемам глобального потепления.

---

[7] Ритм-энд-Блюз (англ. *Rhythm and Blues*, аббр. *R&B*) — блюзовый вокально-инструментальный стиль негритянской музыки 1930-х гг. (см.: Ритм-энд-Блюз [Электронный ресурс] // Большой энциклопедический словарь. URL: https://www.vedu.ru/bigencdic/53441/ [дата обращения: 21.04.2026]).

[8] Соул (англ. *soul music*, букв. — душевная музыка) — стиль американской популярной музыки, включающий элементы джаза и негритянских протестантских песен (госпел) (см.: Соул [Электронный ресурс] Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017). URL: https://old.bigenc.ru/music/text/3638376?ysclid=mr66d2hl1244987503 [дата обращения: 21.02.2026]).

[9] Отметим, что знакомый российским зрителям мюзикл *Mamma Mia!* — специально возобновленное шоу *(revival)* в театре *Winter Garden* — завершило свои ограниченные показы 1 февраля 2026 года.

Мюзикл получил 14 номинаций премии «Тони» (больше всех других спектаклей в 2019 году) и выиграл восемь, включая «Лучший мюзикл» и «Лучшая оригинальная музыка». Однако, по нашему мнению, спектаклю не достает продуманной музыкальной драматургии, а его музыка, написанная Анаис Митчелл (Anaïs Mitchell), весьма однообразна. Это лишь один из примеров, свидетельствующих о негативных тенденциях в современном музыкальном театре Бродвея, о которых также пишет авторитетный исследователь мюзикла Итан Мордден (*Ethan Mordden*, род. 1947)[10]: «*Много молодых авторов, похоже, не знают самых элементарных правил композиции. Поощряют их обычные "революционеры", для которых все нетрадиционное достойно похвалы, независимо от его качества. Но большая часть этой работы кажется отличной от типичной бродвейской не потому, что она раскрывает новый стиль, а потому, что она никуда не годится*» [8, *223*].

Среди спектаклей, идущих сегодня на Бродвее, можно отметить несколько принципиально новых авторских произведений: *The Great Gatsby* («Великий Гэтсби»), *Death Becomes Her* («Смерть ей к лицу»), *Maybe Happy Ending* (варианты перевода «Возможно, счастливый финал» или «Возможно, счастливый конец»), *SIX: The Musical* («Шесть»). Например, в мюзикле «Великий Гэтсби» драматургия, музыка, игра и пение актеров практически были абсолютно нивелированы режиссерской концепцией, превратившей драматический сюжет Ф. С. Фицджеральда в вялую мелодраму с роскошными декорациями, которые, будучи слишком пышными и нарочитыми, не соответствовали концепции спектакля.

Из-за жесткой поляризации общества продюсеры в 2024–2026 годах все чаще выбирают «безопасные» темы. Под каток «культуры отмены» в данных политических обстоятельствах попадают старые мюзиклы. Например, в классических постановках теперь меняют текст, если он кажется сексистским или расистским по меркам последних лет. В мюзикле «Великий Гэтсби» главную женскую роль (Дэйзи) исполняла актриса афроамериканского происхождения, что никак не вяжется с изначальным текстом автора романа и при этом никак не оправдано режиссером спектакля в художественном смысле.

Очевидно, что продюсеры Бродвея продолжают опираться на знакомые зрителю сюжеты, но в новых, часто радикальных прочтениях. «*Не следует ли отсюда, что коммерческий продюсер поставляет на рынок то, чего желает публика? Пусть это не лучшее, что можно о нас сказать, зато это факт*», — констатирует известный американский театральный продюсер и режиссер Харольд (Хал) Принс (1928–2019) [9, *184*].

Еще один пример — относительно недавняя постановка мюзикла «Оклахома!» режиссера Дэниела Фиша 2019 года превратила светлую, романти-

[10] Перечень работ Итана Морддена включает семь томов, подробно описывающих историю бродвейских мюзиклов с 1920-х по 1970-е годы (за которыми следует восьмой том до 2003 года в стиле, отличном от серии из семи изданий), справочники по оркестровой музыке и оперным записям, а также культурную историю Америки 1920-х годов под названием «Этот джаз».

ческую историю классиков американского музыкального театра в мрачную психологическую драму о взаимной ненависти и насилии. Сцена финала была подана зрителям как кровавая расправа: Кёрли (протагонист) убивает Джадда (антагонист) не случайно, как это было в оригинальной версии Роджерса-Хаммерстайна, а вполне преднамеренно, и присутствующее при этом общество мгновенно оправдывает его в ходе фиктивного суда, чтобы не портить себе праздник. На сцене выставлялось настоящее оружие (не бутафорское) как символ, что порядок в американском обществе поддерживается силой. Комическую роль До Энни исполнила Али Строкер (первая актриса в инвалидном кресле, получившая «Тони»). Это изменило восприятие шуточной песни *I Cain't Say No*, превратив ее из невинного и озорного номера в манифест женщины с повышенной сексуальностью, которая сама в состоянии делать свой выбор. Знаменитый балетный номер в конце первого акта был заменен на современный танец солистки в футболке с надписью "Dream Baby Dream" в сопровождении музыкальной фактуры, изобилующей элементами тяжелого рока. Как говорил известный американский режиссер Харольд Клурман, «*Страшная зависимость от успеха парализует творчество*» [10, *230*].

В последние годы большинство бродвейских театров открыто декларирует либеральные ценности. Так, перед спектаклями могут звучать заявления о признании прав коренных народов на землю, на которой стоит театр. Самый громкий скандал — это обращение труппы «Гамильтона» со сцены со своими политическими требованиями к вице-президенту США Майку Пенсу, который присутствовал на спектакле в Нью-Йорке в 2016 году. Таким образом, можно сказать, что Бродвей не то чтобы становится политизированным — он всегда был таковым, — но сейчас эта политизация сменила форму: из художественного высказывания она превратилась в инструмент политического давления и в каком-то смысле маркетинговый прием.

Многие театральные обозреватели и критики правого толка считают, что зритель покупает билет за сотни долларов, чтобы отвлечься от политики, а не выслушивать лекции. «Сцена, — говорят они, — это место для искусства, а не трибуна для пропаганды либеральных идей»[11]. Хотя эти идеи привлекают на спектакли радикально настроенную молодежь и, как правило, жителей Нью-Йорка, они одновременно создают барьер для консервативной части аудитории, которая хочет просто увидеть шоу, а не чувствовать себя на политическом митинге.

Если в классических мюзиклах 1940–1950-х годов героем был белый американец, представитель среднего класса, то в настоящее время фокус сместился на группы населения, которые раньше были в тени: феминистки, афроамериканцы, национальные меньшинства (относительно умеренный в своих политических высказываниях мюзикл «Регтайм» демонстрирует нам именно таких героев). Если раньше ЛГБТ-персонажи были лишь ко-

[11] Распространенное утверждение, бытующее среди членов Республиканской партии США.

мичными друзьями главных героев, то сегодня они стали главным двигателем сюжета и залогом кассового успеха. Например, в мюзикле «Шесть», идущем сегодня в театре *Lena Horne*, представляющим собой довольно бессвязное феминистское переосмысление истории (дающее возможность высказаться «о наболевшем» женам Генриха VIII), назначение в 2026 году на роль Анны Болейн транс-активистки Дилан Малвейни на Бродвее вызвало волну возмущения в соцсетях. Очевидно, создатели мюзикла руководствовались высказыванием, сделанным в свое время реформатором бродвейского музыкального театра Стивеном Сондхаймом: *«я сразу понял, что хуже, когда тебя игнорируют. Гораздо лучше, когда тебя критикуют»* [11, 65]. Постоянные споры вызывает исполнение роли белой исторической фигуры темнокожими артистами, что часть зрителей называет «искажением истории», а создатели — «хисто-ремиксом» (от англ. *history* + *remix*). Обсуждение отмены разделения номинаций на мужские и женские на премии «Тони» остается одной из самых горячих тем. Успех небинарных актеров в прошлых сезонах (например, Алекс Ньюэлл и Джей Харрисон Ги) подтолкнул индустрию к пересмотру самих категорий премии.

Все это в целом для критики справа означает принадлежность к так называемой *woke-культуре*, которую можно охарактеризовать как социально-идеологическое течение, основанное на идеях борьбы за социальную и расовую справедливость, а также защиту прав меньшинств любого рода, причем это мировоззрение, как правило, проявляется очень настойчиво, а порой даже агрессивно[12]. В 2026 году нормой стало появление на сцене языков, которые раньше редко звучали на Бродвее. В постановки на этапе разработки теперь официально включают переводчиков и культурных экспертов, чтобы истории иммигрантских общин и многоязычных семей звучали аутентично.

Ввиду того, что Бродвей всегда был сторонником преимущественно Демократической партии США, эти идеи, порой переходящие в некие радикальные формы, а также экономическая зависимость Бродвея от демократической администрации мэрии Нью-Йорка, вынуждает продюсеров и владельцев театров активно лоббировать либеральную повестку.

Возникает особая ситуация, влияющая кардинальным образом на художественную составляющую вновь создаваемых произведений. Так, сегодня индустрия Бродвея работает в рамках масштабного соглашения, инициированного организацией *Black Theatre United,* который называется *A New Deal for Broadway* («Новое соглашение для Бродвея»). Согласно ему, во-первых, продюсеры и авторы обязались никогда больше не формировать творческие группы (режиссеры, сценаристы, дизайнеры), состоящие исключительно из белых специалистов, независимо от темы шоу; во-вторых, ведущие владельцы

[12] См.: Культура вовлеченности [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. Дата публикации: 18.08.2023. URL: https://bigenc.ru/c/kul-tura-vovlechennosti-df058f/?v=8137826 (дата обращения: 26.02.2026).

зданий (*Shubert, Nederlander, Jujamcyn*) переименовали как минимум по одному своему театру в честь выдающихся темнокожих артистов (например, театр Джеймса Эрла Джонса); в-третьих, для постановок на расовые или острые социальные темы обязательно назначаются специальные консультанты (*racial sensitivity coaches*).

В 2023–2025 годах на Бродвее резко возросло количество постановок, созданных темнокожими драматургами и режиссерами, что стало результатом движения за расовую справедливость после 2020 года. Театры стали обязаны обеспечить «Радикальную доступность» (*Accessibility*), причем инклюзивность касается не только расы, но и физических возможностей[13]. О сегодняшнем «среднестатистическом» зрителе Бродвея можно уверенно говорить как о типичном представителе либерально настроенной части населения США[14].

Существует также ряд проблем другого порядка, связанных с развитием самых передовых технологий и искусственного интеллекта. Так, использование ИИ-технологий лишает работы традиционных художников-декораторов и видеографов. Если раньше создание сценографии занимало месяцы работы целых творческих коллективов, то теперь художники по свету и сценографы используют нейросети для генерации визуального пространства, делая это за очень короткое время. Профсоюзы художников обеспокоены тем, что из целей экономии средств продюсеры начнут заменять целые отделы одним оператором нейросети. Одним из последних ноу-хау Бродвея стала идея возвращения на сцену умерших звезд или омоложения действующих. Становится определенным трендом использование дипфейк-технологий для проекций лиц. Так, например, в мюзикле про Майкла Джексона (*MJ*) технологии помогают воссоздать атмосферу его клипов с невероятной точностью.

Продолжая раскрывать суть внедрения ИИ-технологий в музыкальный театр, заметим, что нейросети теперь управляют звуковыми пультами во вре-

---

[13] Инициатива *Seats on the Spectrum* (кратко *SEATS* — благотворительная программа, запущенная в Нью-Йорке в конце 2024 года) обеспечивает более 100 спектаклей в сезон специальными условиями для аутичных и нейроотличных зрителей. Кроме того, с 2024 года большинство театров стали обязаны предоставлять устройства для живого субтитрирования и аудиодескрипции (описания действия для незрячих). Нейроразнообразие — это концепция, рассматривающая различия в работе человеческого мозга (аутизм, СДВГ, дислексия и др.) как естественные вариации, а не патологии или болезни. Термин, введенный Джуди Сингер в 1998 году, подчеркивает, что уникальные нейротипы — это особенность, а не диагноз, призывая к принятию их инклюзии, а не к лечению.

[14] Статистика Бродвейской лиги (*The Broadway League*) за сезоны 2023–2025 годов показывает исторический сдвиг: доля зрителей Бродвея из числа *BIPOC* достигла рекордных 34% — самого высокого уровня за последние 30 лет. Около 5% аудитории теперь официально идентифицируют себя как небинарные или гендерно-флюидные личности. Свыше 80% из общей массы посетителей имеют высшее образование, а более 40% — ученую. (Эти статистические данные взяты из ежегодного демографического отчета Бродвейской лиги (*The Broadway League*) под названием *The Demographic of the Broadway Audience* за сезон 2024–2025 гг. URL: https://clck.ru/3UbbVz (дата обращения: февраль 2026 г.))

мя живых выступлений. Система анализирует вокал актера (который может устать или сбиться) и в миллисекунды подстраивает соответствующие приборы обработки звука и громкость оркестра так, чтобы зритель всегда слышал идеальный баланс. Шоу становится стерильным и идеальным, как студийная запись. Нейросетевые алгоритмы также стали использовать для управления сценическим туманом, светом и звуком так, чтобы у зрителя возникало ощущение полного погружения. Это уже не просто спектакль, а «живой фильм» в 4D. Более того, некоторые современные драматурги начинают использовать ИИ для генерации вариантов диалогов или поиска рифм, что критики называют «смертью вдохновения». Однако понятно, что этот процесс ни остановить, ни проконтролировать невозможно.

Давать ли награды за «Лучшую музыку», «Лучшие декорации», или «Лучшие оркестровки», если их сгенерировал компьютер по текстовому запросу оператора нейросети? Американская театральная индустрия пока не нашла ответа на этот вопрос. Думается, что этот же вопрос скоро будет задавать себе и российское театральное сообщество.

На основании всего вышесказанного авторы могут сделать следующие выводы. Акцент на политические аспекты во многих увиденных нами случаях превращает спектакль в дидактическое плакатное высказывание, подменяя собой художественное наполнение произведения. Когда персонаж становится рупором идеи, он перестает быть живым, и зрителю становится скучно, так как исход внутреннего конфликта (если он хотя бы как-то обозначен) предрешен авторами заранее.

Доминируют режиссеры с левыми политическими взглядами, хотя зачастую их творческие возможности весьма ограничены. В их постановках (мюзиклы «Мулен Руж!», «Шесть», о Майкле Джексоне, «И Джульетта», «Великий Гэтсби») идеологическая, либо поверхностно-иллюстративная составляющие не дают возможности для получения цельности художественного восприятия произведения, низводя его до уровня либо поп-концерта, либо политической декларации, лишенной художественно убедительного содержания. Это создает ситуацию, когда даже классические произведения рассматриваются через фильтр современной идеологии. Зритель вместо авторского замысла произведения видит режиссерский комментарий к этому замыслу.

Путь к режиссуре на Бродвее лежит через элитные университеты, которые являются бастионами либерализма. Режиссер с умеренными взглядами рискует остаться без работы еще на этапе ассистирования, так как театральные союзы и советы попечителей театров (*Non-profit boards*) крайне чувствительны к репутации и соответствию повестке. Самое печальное последствие такой политики заключается в том, что когда все режиссеры действуют по единому шаблону, театр теряет свою главную силу: расширять духовный опыт человека, влияя на его эмоциональное состояние. Однако, как нам кажется, лишь эта сила может вернуть нас к классическому пониманию искусства как духовного опыта, и жанр мюзикла на это вполне способен.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Куриленко Е. Н.* Мюзикл и рок-опера: смешение жанров, смешение стилей // Теория и история искусства. — Вып. 3/4. — Москва: БОС, 2016. — С. 210–227.
2. *Цукер А. М.* Отечественная массовая музыка: 1960–1990 гг.: учебное пособие для СПО. — СПб.: Планета музыки, 2021. — 256 с.
3. *Kander J., Ebb F., Lawrence G.* Colored Light: Forty Years of Words and Music, Show Biz, Collaboration, and All That Jazz. 1st ed. — NY: Faber & Faber, 2003. — 256 p.
4. *Ходнев А. С.* Мюзикл «Гамильтон»: публичная история и конструирование идентичности в США // Ярославский педагогический вестник. — 2018. — № 3. — С. 298–305.
5. *Salzman E., Desi T.* The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body. — New York: Oxford University Press, 2008. — 408 p.
6. *Miranda L., McCarter J.* Hamilton the Musical. — New York: Grand Central Publishing, 2016. — 288 p.
7. *Viertel J.* The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built. 1st ed. — NY: Sarah Crichton Books, 2016. — 336 p.
8. *Mordden E.* The Happiest Corse I've Ever Seen: The Last Twenty-Five Years of the Broadway Musical. — NY: St. Martin's Press, 2004. — VIII, 312 p.
9. *Prince H.* Sense of Occasion. — NY: Applause, 2017. — XIII, 343 p.
10. *Clurman H.* All People Are Famous (Instead of an Autobiography). — NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1974. — 327 p.
11. *Max D. T.* Finale: Late Conversations with Stephen Sondheim — The Intimate Portrait of a Composer-Lyricist Revealing His Creative Process. — NY: Harper, 2022. — 240 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Кимол Александрович Брейтбург — магистр изящных искусств, заведующий кафедрой мюзикла и шоу-программ Российской академии музыки имени Гнесиных, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации.
Валерия Вячеславовна Брейтбург — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры мюзикла и шоу-программ Российской академии музыки имени Гнесиных, Почетный работник сферы образования Российской Федерации.

REFERENCES

1. *Kurilenko E. N.* Myuzikl i rok-opera: smeshenie zhanrov, smeshenie stilej // Teoriya i istoriya iskusstva. Vyp. 3/4 [Musical and Rock Opera: A Mix of Genres, a Mix of Styles // Theory and History of Art. Issue 3/4]. Moscow: BOS, 2016. P. 210–227.
2. *Czuker A. M.* Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990 gg.: uchebnoe posobie dlya SPO [Domestic Mass Music: 1960–1990: A Teaching Aid for secondary vocational education]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2021. 256 p.
3. *Kander J., Ebb F., Lawrence G.* Colored Light: Forty Years of Words and Music, Show Biz, Collaboration, and All That Jazz. 1st ed. New York: Faber & Faber, 2003. 256 p.
4. *Hodnev A. S.* Myuzikl «Gamil'ton»: publichnaya istoriya i konstruirovanie identichnosti v SShA // Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. [The Musical "Hamilton": Public History and the Construction of Identity in the United States // Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2018. № 3. P. 298–305.
5. *Salzman E., Desi T.* The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

6. *Miranda L., McCarter J.* Hamilton the Musical. New York: Grand Central Publishing, 2016. 288 p.
7. *Viertel J.* The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built. 1st ed. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
8. *Mordden E.* The Happiest Corse I've Ever Seen: The Last Twenty-Five Years of the Broadway Musical. New York: St. Martin's Press, 2004. VIII, 312 p.
9. *Prince H.* Sense of Occasion. New York: Applause, 2017. XIII, 343 p.
10. *Clurman H.* All People Are Famous (Instead of an Autobiography). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974. 327 p.
11. *Max D. T.* Finale: Late Conversations with Stephen Sondheim — The Intimate Portrait of a Composer-Lyricist Revealing His Creative Process. New York: Harper, 2022. 240 p.

INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS

Kimol A. Breitburg — Master of Fine Arts, Head of the Musicals and Show Programs Department at Gnesin Russian Academy of Music, Honored Artist of the Russian Federation.
Valeria V. Breitburg — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Musicals and Show Programs Department at Gnesin Russian Academy of Music, Honorary Worker of Education of the Russian Federation.

Поступила в редакцию / Received: 04.03.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 25.03.2026
Принята к публикации / Accepted: 17.04.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыка XX века

Научная статья
УДК 78.03
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-100-111

Абхазская композиторская школа. К постановке проблемы



Адам Анатольевич Хагба
Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, Южный филиал, Краснодар, Россия
adamhagba@gmail.com, https://orcid.org/0009-0006-1129-9302

Аннотация: Предметом исследования является вопрос о существовании феномена композиторской школы в музыкальной культуре Абхазии. Проблема рассматривается через анализ становления профессиональной музыки в республике, взаимодействия национальных традиций с европейскими принципами композиции и роли личностных и институциональных факторов.

Методологическую основу составляют историко-культурный, сравнительно-типологический, теоретико-концептуальный, системно-структурный и персоналистический методы.

Научная новизна заключается в исследовании применения термина «национальная композиторская школа» и его экстраполяции на абхазскую академическую музыку. Установлено, что в республике сложилась самобытная профессиональная традиция, основанная на синтезе фольклорных интонаций и академических принципов, однако отсутствие педагогической институциализации и воспроизводства композиторских кадров не позволяет говорить о полноценной школе. Феномен абхазской композиторской школы следует рассматривать скорее как культурную и научную концепцию, отражающую стремление к самоидентификации национального музыкального искусства, нежели как сформировавшееся явление.

Ключевые слова: Абхазия; абхазская музыка; композиторская школа; национальная музыкальная культура; национальные традиции; академическая музыка; культурная идентичность; музыкальное образование

Для цитирования: *Хагба А. А.* Абхазская композиторская школа. К постановке проблемы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 100–111. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-100-111

Благодарности: Автор выражает благодарность научному руководителю — доктору искусствоведения, профессору Алле Николаевне Соколовой.

© Хагба А. А., 2026

Music of the 20th century

Original article

The Abkhazian School of Composition. On the Problem of Composition

Adam A. Khagba

Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Southern Branch, Krasnodar, Russia,
adamhagba@gmail.com, https://orcid.org/0009-0006-1129-9302

Abstract: The subject of the study is the existence of the phenomenon of a compositional school in the musical culture of Abkhazia. The problem is examined through the analysis of the development of professional music in the republic, the interaction of national traditions with European principles of composition, and the role of personal and institutional factors.

The methodological basis of the study includes historical and cultural, comparative and typological, theoretical and conceptual, systemic and structural, and personalistic methods.

The scientific novelty of the study lies in the application of the term "national compositional school" and its extrapolation to Abkhazian academic music. It has been established that the republic has developed a unique professional tradition based on the synthesis of folk intonations and academic principles, but the lack of pedagogical institutionalization and of the ongoing training of new composers does not allow us to speak of a fully-fledged school. The phenomenon of the Abkhazian compositional school should be considered more as a cultural and scholarly concept reflecting the desire for the self-identification of national musical art than as a fully formed phenomenon.

Keywords: Abkhazia; Abkhazian music; school of composition; national musical culture; national traditions; academic music; cultural identity; musical education

For citation: *Khagba A.A.* The Abkhazian School of Composition. On the Problem of Composition. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):100-111. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-100-111

Acknowledgments: The author expresses gratitude to the research supervisor — Doctor of Art History, Professor Alla Nikolaevna Sokolova.

Термин «Национальная композиторская школа» используется в искусствоведческом и культурологическом дискурсе достаточно широко. При ближайшем рассмотрении становится ясно, что этот термин предполагает наличие как минимум двух составных понятий — «национальное», принадлежащее к культурному наследию определенной нации [1], и «школа» — институционализация процесса обмена культурной информацией посредством обучения, а также направление в науке или искусстве [2]. Оба термина в совокупности имеют важное значение в контексте нашего иссле-

дования. Для постановки вопроса о наличии в Абхазии национальной композиторской школы (не говоря о попытке его решения) считаем необходимым вначале уточнить применение данных терминов в контексте различных культурно-исторических ситуаций в области музыкального искусства.

Глубоко исследует проблему национальных композиторских школ Д. В. Суворов. В статье «К вопросу о "национальных композиторских школах" и их "основоположниках"» [3] автор подвергает критике саму концепцию «основоположник национальной классической музыки». Он отмечает, что «*в большинстве стран со "старыми" национальными культурами такая проблема* [концепт «национальная школа» и ее «основоположники» — *А. Х.*] *просто не стоит!*» [3, *140*]. Автор отмечает, что необходима коррекция самой концепции «Национальная композиторская школа» в пользу концепции «Национальная романтическая музыка», что позволит рассматривать эволюцию европейской профессиональной музыки с более широких позиций [3, *143–144*].

Кроме того, Д. В. Суворов не обошел вниманием и проблему национального в европейском музыкальном искусстве. В контексте взаимодействия европейских и неевропейских музыкальных традиций он пишет, что «*историческим периодом, в котором начался "европейско-неевропейский" диалог музыкальных культур, следует признать эпоху романтизма*» [4, *169*], когда в музыкальный ландшафт европейского центра стали проникать элементы, характерные для национальных культур европейской периферии и неевропейских стран, что существенно изменило облик европейской профессиональной музыкальной культуры [4].

Также, значительный интерес представляет идея Д. В. Суворова о том, что «*"национальные школы" сплошь и рядом формируются не на основе "фольклора" или "местной традиции", но на базе индивидуального творческого опыта конкретных композиторов*» [5, *212*], что в определенном смысле сводит концепцию национальной композиторской школы к фигурам ведущих представителей национального композиторского искусства.

Исследователь явления «Молодых национальных композиторских школ Востока» М. Н. Дрожжина определяет композиторскую школу Востока как: «*инструмент, обеспечивающий получение носителями традиций специальных знаний и навыков, необходимых для практической реализации "квинтэссенции" традиционного искусства и стержневого, субстанционального элемента школы — канона*» [6, *14*], а также, как «*систему передачи знаний, умений и навыков, функционирующих в результате осознанной преемственности и определяемых синтезом академических многоголосных традиций, сложившихся в европейской культуре с суммой традиций конкретной национальной культуры*» [7, *22*].

В контексте этой проблемы С. А. Закржевская также предлагает рассматривать проблему национальных композиторских школ Востока через взаимодействие культур Восток — Запад, где происходит определенная индиви-

дуализация профессиональной устной традиции с ее последующей фиксацией в композиторском творчестве [8][1].

Помимо вышеизложенного, тем или иным аспектам проблемы национальных композиторских школ посвящены работы Л. Л. Пыльневой [10], В. Ю. Дорофеевой [11], Л. А. Вишневской [12], Т. Ю. Масловской [13], Н. В. Садыковой [14], Э. Абдрахмановой и Т. Джумалиевой [15], И. В. Талипова [16; 17] и других авторов, подробно затрагивать которые в данной статье не считаем целесообразным.

В рассмотренных выше работах концепция «Национальная композиторская школа» представляется с разных сторон. Нюансы содержания термина могут варьироваться в зависимости от исследовательского контекста, что делает целесообразным уточнение того содержательного контекста, на который мы будем опираться в настоящей статье.

В рамках нашей статьи под определением «*национальная композиторская школа*» подразумеваем явление в музыкальной культуре, в рамках которого происходит взаимодействие национальных музыкальных традиций той или иной культуры и институциализированного профессионального композиторского искусства (опирающееся прежде всего на композиционные принципы европейской музыки) транслирующееся через систему взаимосвязи учитель–ученик. Предложенная формулировка не претендует на исчерпывающую полноту, однако позволит выстроить систему координат, в рамках которой возможно будет проследить эволюцию абхазского профессионального музыкального искусства.

В связи с вышеизложенными факторами возникает вопрос: каков статус композиторской школы в Абхазии? Ответ на него является дискуссионным и зависит от конкретного применения понятийного аппарата. Для попытки ответа предлагаем для начала, кратко изложить основные этапы становления профессиональной музыкальной культуры Абхазии.

Проблематике абхазской профессиональной музыки посвящены работы А. Г. Ашхаруа [18], М. М. Хашба [19], А. Р. Гумба [20] В. А. Хагба [21], [22], В. А. Хагба и И. В. Митус [23], наши исследования [24], [25], [26], [27] и других авторов.

Из вышеизложенных работ следует, что в 1920–1930-е гг. решающую роль в становлении профессионального музыкального искусства сыграл *Константин Владимирович Ковач (1899–1939)* — композитор, фольклорист и педагог. Он создал первые симфонические произведения, основанные на национальном музыкальном тематизме («Песня об озере Рица», «Ткварчели», «Твой путь») и открыл Сухумский музыкальный техникум (1930), ставший центром

---

[1] В статье М. А. и Д. В. Останькович делаются схожие выводы о том, что возникновение профессиональных музыкальных жанров в республиках Средней Азии было сопряжено с решением задачи «…синтезирования закономерностей европейской музыки с закономерностями традиционных монодических (одноголосных) культур» [9, *13*], а также подчеркивается роль композитора Александра Дмитриевича Романова в становлении композиторской школы в Южном Казахстане, что на наш взгляд подчеркивает роль личности композитора в этом процессе [9].

профессионального музыкального образования в стране [26, *18*]. Его деятельность объединила педагогическую, исследовательскую и творческую составляющие, заложив основы национального симфонизма. Однако в связи с начавшимися в 1936 году репрессиями Ковач был вынужден покинуть Абхазию, а его произведения были частично утрачены.

Композиторскую и педагогическую деятельность К. В. Ковача в определенной степени продолжил композитор *Алексей Алексеевич Позднеев (1904–1968)*, который: «*проводил большую работу, направленную на обучение абхазских кадров, из среды которых вышел один из первых композиторов — абхазов по национальности — Константин Ченгелия*» [28, *279*]. Он является автором «Фантазии на темы абхазских народных песен», «Свадебного танца» (1944), «Марша на темы абхазских народных песен» (1945) для симфонического оркестра [18, *65*]. Композитор преподавал в Сухумском государственном музыкальном училище, где заведовал теоретико-композиторской кафедрой [28, *279*]. Музыковед А. Г. Ашхаруа пишет, что партитуры произведений А. А. Позднеева хранятся его дочерью и ждут издания [18, *65*], однако они, так-же как и произведения К. В. Ковача, утратили свое место в музыкальной культуре Абхазии до сегодняшнего дня.

Роль А. А. Позднеева в развитии абхазской академической музыкальной культуры в целом действительно значительна, однако говорить о нем как о системообразующей фигуре национальной композиторской школы не приходится.

Другим продолжателем композиторского искусства после К. В. Ковача является современник А. А. Позднеева, композитор *Д. Н. Шведов (1899–1981)*, автор первой оперы на абхазском языке — «Аламыс» (1965), постановка которой состоялась только в 1984 году [18, *52*].

Педагогическая деятельность Д. Н. Шведова проходила в Тбилисской консерватории. Среди его учеников — многие абхазские артисты, в том числе Т. Т. Аджапуа, ставший впоследствии композитором. Однако они обучались у композитора в области вокального, а не композиторского мастерства, поэтому говорить о прямом влиянии Д. Н. Шведова на формирование собственно композиторского искусства в Абхазии — и, как следствие, на становление композиторской школы — было бы, на наш взгляд, некорректным.

После Великой Отечественной войны в Абхазии формируется поколение композиторов, получивших профессиональное профильное образование — *Рашден Джгутанович Гумба (1926–2007)* и *Алексей Чантович Чичба (1925–1996)*.

Р. Д. Гумба — автор таких произведений, как «Праздничная увертюра» «Радость», «Абхазская рапсодия», «Песнь героя» и другие. В основе его стиля лежат «*ясная ладогармоническая основа музыки, активное развитие тематического материала, опирающегося на интонационные особенности народных мелодий, яркое использование выразительных возможностей оркестра.*» [26, *20*].

А. Ч. Чичба — создатель таких произведений, как симфоническая поэма «Абрскил», шесть симфоний, кантата «Апсны», оратория «Герои Киараза» [26, *20*]. Как отмечает музыковед М. М. Хашба, «*Индивидуальность*

творческого почерка композитора проявилась в стиле его разработок, в самом подходе к фольклору, к национальным по форме богатейшим возможностям выразительности, к веками накопленным традициям народного искусства» [19, *25*].

Композитор возглавлял Сухумское музыкальное училище, воспитал целое поколение профессиональных музыкантов и стал организатором Союза композиторов Абхазии (1971), что закрепило профессиональный статус композиторского искусства республики [26].

В 1960–1980-е годы выдвигается новая плеяда авторов, разнообразных по творческому стилю, но объединенных опорой на национальный мелос. Среди них — *Валерий Леварсович Чкадуа (р. 1947)*, автор Государственного гимна и первого абхазского балета «Рица». Для его стиля характерны такие приемы, как *«(хроматическая тональность, эмансипация диссонанса, нетерцовая структура гармонии, остинатная ритмика), так и проникновенная лирика мелодии, широта оркестрового дыхания и опора на ладогармонические особенности абхазского мелоса»* [26, *20*]. *Петр Дмитриевич Петров (р. 1949)* — создатель восемнадцати симфоний, сюит и концертов; его Симфония № 1 «Апсны» (1976) стала важнейшей вехой в развитии национального симфонизма. Важно отметить, что *«музыка симфонии практически полностью является авторской, но опирающейся на абхазские мелодии с такими характерными чертами, как фригийский лад, натуральная VII ступень доминантовой функции и др.»* [24, *242–243*]. *Мамия Титович Берикашвили (1928–1992)* — автор симфонической фантазии «В горах», увертюр и поэм, внесший весомый вклад в развитие оркестровой музыки. Для стиля композитора характерны: *«эпичность, изобразительность, монументальность звучания, тонкое ощущение абхазского мелоса, мастерское использование колористических средств оркестра»* [26, *21*]. *Леонид Васильевич Чепелянский (1941–2010)* — создатель произведений Абхазская увертюра, Праздничная увертюра и симфонической поэмы «Дмитрий Гулиа» а также множества песен. *Константин Антонович Ченгелия (1931–2019)* — автор «Абхазского каприччио» для камерного оркестра, сочетающего народную мелодику с оркестровой изысканностью, а также ряда популярных песен. *Тото Тарашевич Аджапуа (1938–2023)* — автор Скерцо «Абхазская шуточная» для камерного оркестра, отличающейся простотой и юмористическим народным характером и множества произведений песенных и кантатно-ораториальных жанров. *Василий Михайлович Царгуш (1938–2021)* — автор Скерцо для камерного оркестра, создатель множества хоровых и вокально-инструментальных произведений. *Нодар Викторович Чанба (р. 1955)* — автор множества произведений кантатно-ораториального жанра, среди которых особо выделяется «Духовный концерт» на стихи Г. В. Сакания, а также «Реквием». В симфоническом творчестве ему принадлежат увертюра «Доротея», пьеса для струнного оркестра «Воспоминания», балет «Пиноккио» и другие.

Таким образом, в Абхазии существовала целая плеяда композиторов, работавших в различных музыкальных жанрах. Однако изложение этих фактов не является ответом на вопрос о существовании абхазской композиторской школы. Для

ответа на него предлагаем экстраполировать термин «Национальная композиторская школа» на культурно-историческую ситуацию, возникшую в Абхазии.

1. Основоположником абхазской академической музыки, первым предпринявшем попытки соединить особенности абхазского мелоса и европейской композиторской техники, а также создателем первого профессионального музыкального учебного заведения является К. В. Ковач. Однако, как видно из исследований, творчество К. В. Ковача было «изъято» из абхазской культурной музыкальной среды после 1936 года, а деятельность созданного им музыкального училища не предполагает подготовку профессиональных композиторов (несмотря на наличие факультативного направления подготовки) институционализация что говорит об отсутствии институциализации заложенных им традиций.

2. Композиторам, выдвинувшимся после Великой Отечественной войны, пришлось начинать процесс синтезирования национальных музыкальных традиций с европейскими с чистого листа, несмотря на достижения К. В. Ковача в этой области, так как его произведения не были доступны для исполнения и изучения. Таким образом, Р. Д. Гумба и А. Ч. Чичба так же, как и К. В. Ковач, являются основоположниками абхазского профессионального композиторского искусства, несмотря на существенно более поздний период творчества.

Композиторы следующего поколения, несмотря на некоторые признаки преемственности, не являются прямыми наследниками Р. Д. Гумба и А. Ч. Чичба по линии учитель-ученик, так как обучались в консерваториях независимо от старшего поколения. Исключение здесь в некотором смысле составляют П. Д. Петров, который в период обучения в Сухумском Государственном музыкальном училище «*факультативно занимался композицией под руководством выдающегося абхазского композитора Л. В. Чепелянского*» [24, *241*], а также К. А. Ченгелия, обучавшийся в училище у А. А. Позднеева и Т. Т. Аджапуа, а в Тбилисской консерватории у Д. Н. Шведова. Однако мы не считаем, что краткое факультативное обучение в училище, а также обучение в консерватории по классу вокала могло оказать на композиторов более существенное влияние, чем другие факты биографии, в связи с чем данная линия преемственности представляется нам весьма условной. Другой интересный момент раскрывает творчество Н. В. Чанба, который в определенном смысле является продолжателем богатой хоровой академической традиции, заложенной Р. Д. Гумба, А. Ч. Чичба, Т. Т. Аджапуа, К. А. Ченгелия и В. М. Царгуша, однако следует учесть, что данная линия преемственности также не является прямой по композиторской линии, так как первое образование Н. В. Чанба получил как хоровой дирижер и некоторое время работал в качестве Художественного руководителя и Главного дирижера Государственной хоровой капеллы Абхазии, прежде чем системно заняться композиторским творчеством [18, *138–140*].

Исходя из вышесказанного следует вывод о том, что в Абхазии за всю историю формирования профессиональной музыкальной культуры, начавшейся в 1920-е годы на разных этапах этой истории возникали *признаки наличия композиторской школы* (по крайней мере в том терминологическом контек-

сте, который мы предлагаем использовать для этого явления). Однако наличие признаков еще не говорит о наличии самого явления. Как известно, целое не сводится к сумме своих частей, а у любого процесса или явления есть либо факт его наличия, либо факт отсутствия.

Таким образом, отвечая на вопрос, поставленный в начале предыдущего раздела, можно сказать, что абхазская композиторская школа — скорее миф, чем реальность. Безусловно, это весьма удобный и привычный» термин, к которому мы тоже обратились на более ранних этапах научной деятельности [26, *22*], не придавая ему должного значения.

Наше утверждение об отсутствии композиторской школы также может быть подкреплено тем фактом, что на сегодняшний день самым «молодым» абхазским композитором академического жанра является Нодар Викторович Чанба, перешагнувший недавно порог семидесятилетия [29], а преемников не только для полноценного возникновения композиторской школы, но и для «непрямого» продолжения существования самого явления абхазской академической музыки на сегодняшний день не видно. Вызовы, стоящие перед абхазской культурой, требуют немедленного внимания и реакции, но это вопрос уже для отдельного обсуждения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Национальный // Грамота. Текст: электронный [сайт]. — URL: https://gramota.ru/meta/natsionalnyy (дата обращения: 04.06.2026).
2. Школа // Грамота. Текст: электронный [сайт]. — URL: https://gramota.ru/meta/shkola (дата обращения: 04.06.2026).
3. *Суворов Д. В.* К вопросу о «национальных композиторских школах» и их «основоположниках» // Вестник Гуманитарного университета. — 2020. — № 3 (30). — С. 139–145.
4. *Суворов Д. В.* Алгоритм взаимосвязи «европейского» и «неевропейского» в национальных композиторских школах XIX–XX вв.: взгляд через призму диалогового подхода и меметики // Вестник Гуманитарного университета. — 2023. — № 1 (40). — С. 167–175. — DOI: 10.35853/vestnik.gu.2023.1(40).12.
5. *Суворов Д. В.* Композитор как творец символического универсума: к вопросу о границах эстетического и социального // Россия в эпоху революций 1917–2017: опыт осмысления российского самосознания: сборник научных статей, Санкт-Петербург, 06–08 декабря 2017 года. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Духовная Академия Русской Православной Церкви, 2018. — С. 211–216.
6. *Дрожжина М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Новосибирск, 2005. — 49 с.
7. *Дрожжина М. Н.* Таджикская национальная композиторская школа: этап восстановления и определения путей развития // Pan-Art. — 2023. — Т. 3. — № 1. — С. 21–31. — DOI: 10.30853/pa20230004.
8. *Закржевская С. А.* К проблеме становления национальных композиторских школ // Вестник Магнитогорской консерватории. — 2018. — № 3. — С. 15–25.

9. *Останькович М. А., Останькович Д. В.* Становление профессиональной композиторской школы европейского типа в Южном Казахстане // Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание: сборник статей и материалов / сост. С. С. Наседкина, общ. ред. Е. А. Куштым. — Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, 2023. — С. 13–16.
10. *Пыльнева Л. Л.* Национальные композиторские школы Сибири: к постановке проблемы // Гуманитарные науки в Сибири. — 2009. — № 3. — С. 124–127.
11. *Дорофеева В. Ю.* Современная украинская композиторская школа: новая музыка // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. — 2015. — № 9. — С. 59–65.
12. *Вишневская Л. А.* У истоков черкесской композиторской школы // Philharmonica. International Music Journal. — 2018. — № 1. — С. 46–51.
13. *Масловская Т. Ю.* Еврейская национальная школа в музыке // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2020. — № 2 (33). — С. 54–65.
14. *Садыкова Н. В.* Формирование композиторской школы на Сахалине: проблемы и перспективы // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. — 2020. — № 1 (252). — С. 197–203.
15. *Абдрахманова Э. Я., Джумалиева Т.* Японская композиторская школа второй половины XX — начала XXI века: представители и ведущие тенденции // Saryn. — 2022. — Т. 10, № 4. — С. 11–20.
16. *Талипов И. Ф.* Анатолий Луппов и принципы его композиторской педагогики // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2023. — № 4 (22). — С. 89–96.
17. *Талипов И. Ф.* Казанская композиторская школа и её роль в развитии тувинской профессиональной музыки // Слово о музыке. — 2023. — № 1 (12). — С. 40–43.
18. *Ашхаруа А. Г.* Музыка и жизнь. О развитии абхазского профессионального музыкального искусства. — Сухум: Дом печати, 2002. — 246 с.
19. *Хашба М. М.* Через тернии к звездам (к 75-летию А. Ч. Чичба). — Сухум: [б. и.], 2001. — 33 с.
20. *Гумба А. Р.* Абхазская песня Раждена Гумба. — Сухум: [б. и.], 2016. — 317 с.
21. *Хагба В. А.* Перспективы развития системы музыкального образования в Республике Абхазия // Ab ovo : студенческий научный журнал Адыгейского государственного университета. — 2018. — Т. 2. — № 19. — С. 117–126.
22. *Хагба В. А.* Симфонический оркестр — важнейшая грань музыкальной культуры современной Абхазии // Ab ovo: студенческий научный журнал Адыгейского государственного университета. — 2013. — Т. 1. — № 14. — С. 168–171.
23. *Хагба В. А., Митус И. В.* Музыкальное образование в Абхазии: история музыкального училища // Музыкальная летопись российских регионов: сборник научных статей VI международной научно-практической конференции (Майкоп, 11–12 октября 2016 г.). — Вып. 6. — Майкоп: Изд-во Адыгейского гос. ун-та, 2016. — С. 154–163.
24. *Хагба А. А.* Композитор Петр Дмитриевич Петров как выразитель национальной музыкальной культуры Абхазии // Обсерватория культуры. — 2025. — Т. 22, № 3. — С. 238–247. — DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-238-247.
25. *Хагба А. А.* Симфоническое искусство в республиках Северного Кавказа и Абхазии: советский опыт и постсоветские вызовы (сравнительный анализ) // Наследие веков. — 2025. — № 4. — С. 13–29. — DOI: 10.36343/SB.2025.44.4.001.

26. *Хагба А. А.* Симфоническое наследие Абхазии: история формирования и перспективы сохранения // Наследие веков. — 2023. — № 2 (34). — С. 15–30. — DOI: 10.36343/SB.2023.34.2.001.
27. *Хагба А. А.* Симфоническое творчество в Абхазии: социокультурный аспект // Журнал института наследия. — 2025. — № 4 (43). — С. 60–67. — DOI: 10.34685/HI.2025.58.62.005.
28. *Ямакова М. А.* Страницы истории абхазской профессиональной музыки // Интеграция искусств в современном художественном образовании: материалы VIII Всероссийской (с международным участием) национальной научно-практической конференции, Орёл, 04 июня 2025 года. — Орёл: Орловский государственный институт культуры, 2025. — С. 275–283.
29. Сегодня юбилей — 70 лет — отмечает Нодар Викторович Чанба, народный артист Республики Абхазия // Республика Абхазия : газета. Текст: электронный [сайт]. — URL: https://gazeta-ra.info/obshchestvo/item/2699-segodnya-yubilej-70-let-otmechaet-nodar-viktorovich-chanba-narodnyj-artist-respubliki-abkhaziya (дата обращения: 04.06.2026).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Адам Анатольевич Хагба — соискатель Южного филиала Института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева.

REFERENCES

1. Natsional'nyy [National]. Tekst: elektronnyy [sayt]. URL: https://gramota.ru/meta/natsionalnyy (accessed: 04.06.2026).
2. Shkola [School]. Tekst: elektronnyy [sayt]. URL: https://gramota.ru/meta/shkola (accessed: 04.06.2026).
3. *Suvorov D. V.* K voprosu o "natsional'nykh kompozitorskikh shkolakh" i ikh "osnovopolozhnikakh" [On "national compositional schools" and their "founders"] // Vestnik Gumanitarnogo universiteta. 2020. № 3 (30). P. 139–145.
4. *Suvorov D. V.* Algoritm vzaimosvyazi "evropeyskogo" i "neyevropeyskogo" v natsional'nykh kompozitorskikh shkolakh XIX–XX vv.: vzglyad cherez prizmu dialogovogo podkhoda i memetiki [Algorithm of the interrelation of "European" and "non-European" in national compositional schools of the 19th–20th centuries] // Vestnik Gumanitarnogo universiteta. 2023. № 1 (40). P. 167–175. DOI: 10.35853/vestnik.gu.2023.1(40).12.
5. *Suvorov D. V.* Kompozitor kak tvorets simvolicheskogo universuma: k voprosu o granitsakh esteticheskogo i sotsial'nogo [The composer as creator of a symbolic universe: on the boundaries of the aesthetic and the social] // Rossiya v epokhu revolyutsiy 1917–2017: opyt osmysleniya rossiyskogo samosoznaniya [Russia in the era of revolutions 1917–2017: experience of reflection on Russian identity]: sbornik nauchnykh statey. Saint Petersburg, 2018. P. 211–216.
6. *Drozhzhina M. N.* Molodyye natsional'nyye kompozitorskiye shkoly Vostoka kak yavleniye muzykal'nogo iskusstva XX veka [Young national compositional schools of the East as a phenomenon of musical art of the 20th century]: avtoreferat dissertatsii … doktora iskusstvovedeniya. Novosibirsk, 2005. 49 p.
7. *Drozhzhina M. N.* Tadzhikskaya natsional'naya kompozitorskaya shkola: etap vosstanovleniya i opredeleniya putey razvitiya [Tajik national compositional school: stage of restoration and development] // Pan-Art. 2023. T. 3. № 1. P. 21–31. DOI: 10.30853/pa20230004.

8. *Zakrzhevskaya S. A.* K probleme stanovleniya natsional'nykh kompozitorskikh shkol [On the problem of the formation of national compositional schools] // Vestnik Magnitogorskoy konservatorii. 2018. № 3. P. 15–25.
9. *Ostankovich M. A., Ostankovich D. V.* Stanovleniye professional'noy kompozitorskoy shkoly yevropeyskogo tipa v Yuzhnom Kazakhstane [Formation of a professional compositional school of the European type in Southern Kazakhstan] // Khudozhestvennoye proizvedeniye v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo — ispolnitel'stvo – gumanitarnoye znaniye [Artistic work in modern culture: creativity — performance — humanitarian knowledge]: sbornik statey i materialov. Chelyabinsk, 2023. P. 13–16.
10. *Pyl'neva L. L.* Natsional'nyye kompozitorskiye shkoly Sibiri: k postanovke problemy [National compositional schools of Siberia: towards the formulation of the problem] // Gumanitarnyye nauki v Sibiri. 2009. № 3. P. 124–127.
11. *Dorofeyeva V. Yu.* Sovremennaya ukrainskaya kompozitorskaya shkola: novaya muzyka [Contemporary Ukrainian compositional school: new music] // Vestnik Mariupol'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya, kul'turologiya, sotsiologiya. 2015. № 9. P. 59–65.
12. *Vishnevskaya L. A.* U istokov cherkesskoy kompozitorskoy shkoly [At the origins of the Circassian compositional school] // Philharmonica. International Music Journal. 2018. № 1. P. 46–51.
13. *Maslovskaya T. Yu.* Yevreyskaya natsional'naya shkola v muzyke [Jewish national school in music] // Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh. 2020. № 2 (33). P. 54–65.
14. *Sadykova N. V.* Formirovaniye kompozitorskoy shkoly na Sakhaline: problemy i perspektivy [Formation of a compositional school in Sakhalin: problems and prospects] // Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedeniye. 2020. № 1 (252). P. 197–203.
15. *Abdrakhmanova E. Ya., Dzhumalieva T.* Yaponskaya kompozitorskaya shkola vtoroy poloviny XX — nachala XXI veka: predstaviteli i vedushchiye tendentsii [Japanese compositional school of the second half of the 20th – early 21st century: representatives and leading trends] // Saryn. 2022. T. 10. № 4. P. 11–20.
16. *Talipov I. F.* Anatoliy Luppov i printsipy yego kompozitorskoy pedagogiki [Anatoly Luppov and the principles of his compositional pedagogy] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya. 2023. № 4 (22). P. 89–96.
17. *Talipov I. F.* Kazanskaya kompozitorskaya shkola i yeyo rol' v razvitii tuvinskoy professional'noy muzyki [Kazan compositional school and its role in the development of Tuvan professional music] // Slovo o muzyke. 2023. № 1 (12). P. 40–43.
18. *Ashkharua A. G.* Muzyka i zhizn'. O razvitii abkhazskogo professional'nogo muzykal'nogo iskusstva [Music and life. On the development of Abkhaz professional musical art]. Sukhum, 2002. 246 p.
19. *Khashba M. M.* Cherez ternii k zvezdam (k 75-letiyu A. Ch. Chichba) [Through thorns to the stars (to the 75th anniversary of A. Ch. Chichba)]. Sukhum, 2001. 33 p.
20. *Gumba A. R.* Abkhazskaya pesnya Razhdena Gumba [Abkhaz song of Razhden Gumba]. Sukhum, 2016. 317 p.
21. *Khagba V. A.* Perspektivy razvitiya sistemy muzykal'nogo obrazovaniya v Respublike Abkhaziya [Prospects for the development of the system of musical education in the Republic of Abkhazia] // Ab ovo: studencheskiy nauchnyy zhurnal Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. 2018. T. 2. № 19. P. 117–126.
22. *Khagba V. A.* Simfonicheskiy orkestr – vazhneyshaya gran' muzykal'noy kul'tury sovremennoy Abkhazii [The symphony orchestra as an essential facet of the modern

musical culture of Abkhazia] // Ab ovo: studencheskiy nauchnyy zhurnal Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. 2013. T. 1. № 14. P. 168–171.

23. *Khagba V. A., Mitus I. V.* Muzykal'noye obrazovaniye v Abkhazii: istoriya muzykal'nogo uchilishcha [Musical education in Abkhazia: the history of the music college] // Muzykal'naya letopis' rossiyskikh regionov: sbornik nauchnykh statey VI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Musical chronicle of Russian regions: proceedings of the 6th international scientific and practical conference]. Maykop, 2016. P. 154–163.
24. *Khagba A. A.* Kompozitor Petr Dmitriyevich Petrov kak vyrazitel' natsional'noy muzykal'noy kul'tury Abkhazii [Composer Petr Dmitriyevich Petrov as a representative of the national musical culture of Abkhazia] // Observatoriya kul'tury. 2025. T. 22. № 3. P. 238–247. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-238-247.
25. *Khagba A. A.* Simfonicheskoye iskusstvo v respublikakh Severnogo Kavkaza i Abkhazii: sovetskiy opyt i postsovetskiye vyzovy (sravnitel'nyy analiz) [Symphonic art in the republics of the North Caucasus and Abkhazia: Soviet experience and post-Soviet challenges (a comparative analysis)] // Naslediye vekov. 2025. № 4. P. 13–29. DOI: 10.36343/SB.2025.44.4.001.
26. *Khagba A. A.* Simfonicheskoye naslediye Abkhazii: istoriya formirovaniya i perspektivy sokhraneniya [Symphonic heritage of Abkhazia: history of formation and prospects for preservation] // Naslediye vekov. 2023. № 2 (34). P. 15–30. DOI: 10.36343/SB.2023.34.2.001.
27. *Khagba A. A.* Simfonicheskoye tvorchestvo v Abkhazii: sotsiokul'turnyy aspekt [Symphonic creativity in Abkhazia: a sociocultural aspect] // Zhurnal instituta naslediya. 2025. № 4 (43). P. 60–67. DOI: 10.34685/HI.2025.58.62.005.
28. *Yamakova M. A.* Stranitsy istorii abkhazskoy professional'noy muzyki [Pages of the history of Abkhaz professional music] // Integratsiya iskusstv v sovremennom khudozhestvennom obrazovanii [Integration of arts in modern art education]: materialy VIII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Oryol, 2025. P. 275–283.
29. Segodnya yubiley — 70 let — otmechayet Nodar Viktorovich Chanba, narodnyy artist Respubliki Abkhaziya [Today Nodar Viktorovich Chanba, People's Artist of the Republic of Abkhazia, celebrates his 70th anniversary]. Tekst: elektronnyy [sayt]. URL: https://gazeta-ra.info/obshchestvo/item/2699-segodnya-yubilej-70-let-otmechaet-nodar-viktorovich-chanba-narodnyj-artist-respubliki-abkhaziya (accessed: 04.06.2026).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Adam A. Khagba — applicant of the Southern Branch of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage.

Поступила в редакцию / Received: 21.04.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 06.05.2026
Принята к публикации / Accepted: 22.05.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыка XX века

Научная статья
УДК 785
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-112-123

«Таривердиевская» интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева




Наталья Владимировна Хоробрых[1], Анастасия Александровна Мальцева[2]

[1,2]Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия
[1]natashah_97@mail.ru, https://orcid.org/0009-0006-0114-1528
[2]aamaltseva@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-9265-1975

Аннотация: В центре внимания авторов статьи — исследование интонационной драматургии и особенностей строения монологического высказывания в инструментальных концертах М. Таривердиева. Ранее этот аспект в отношении избранного материала исследования специально не изучался. Методологическая основа статьи, где применяется комплексный подход, сочетающий музыкально-исторический, теоретический и аналитические ракурсы, опирается на труды отечественных музыковедов (В. П. Бобровский, В. Б. Валькова, Ю. Д. Златковский, Е. А. Ручьевская, И. С. Стогний и др.), обращавшихся к вопросам интонационной драматургии и интонации как носителя смысла.

В результате анализа инструментальных концертов М. Таривердиева в статье делается вывод о том, что интонация и интонационное развитие являются стилеобразующим фактором. Комбинаторика элементов основной темы обеспечивает тесное интонационное родство и непрерывность интонационного развития последующего музыкального материала (Концерт для голоса с оркестром, Первый скрипичный концерт). Отмечается сохранение имманентных коннотативных свойств тематизма; постепенное изменение типа музыкального высказывания: от вокального типа интонирования в ранних концертах композитор переходит к декламационному или внутренне контрастному типу речи во Втором скрипичном и Альтовом концертах.

Ключевые слова: Микаэл Леонович Таривердиев, инструментальный концерт, тематизм, интонационная драматургия, музыкальная интонация, монологичность, композиторский стиль

Для цитирования: *Хоробрых Н. В., Мальцева А. А.* «Таривердиевская» интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 112–123. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-112-123

© Хоробрых Н. В., Мальцева А. А., 2026

Music of the 20th century

Original article

"Tariverdiev" intonation: observations on the intonational nature of M. Tariverdiev's instrumental concerts

Natalia V. Khorobrykh[1], Anastasia A. Maltseva[2]

[1,2]M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia
[1]natashah_97@mail.ru, https://orcid.org/0009-0006-0114-1528
[2]aamaltseva@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-9265-1975

Abstract: The authors of the article focus on the study of intonational drama and the peculiarities of the structure of monological statements in M. Tariverdiev's instrumental concerts. This aspect has not been specifically studied in relation to the chosen research material.

The methodological basis of the article, which uses a comprehensive approach combining musical-historical, theoretical and analytical perspectives, is based on the works of Russian musicologists (V. P. Bobrovsky, V. B. Valkova, Yu.D. Zlatkovsky, E. A. Ruchevskaya, I. S. Stogniy and others), who addressed the issues of intonational dramaturgy and intonation as a carrier of meaning.

Based on the analysis of M. Tarverdiev's instrumental concerts, the article concludes that intonation and intonational development are a style-forming factor. The combination of elements from the main theme ensures close intonational kinship and continuity of intonational development of the subsequent musical material (Concerto for Voice and Orchestra, First Violin Concerto). The preservation of the immanent connotative properties of thematism is noted; a gradual change in the type of musical utterance: from the vocal type of intonation in early concerts, the composer moves to a declamatory or internally contrasting type of speech in the Second violin and Viola concertos.

Keywords: Mikael Leonovich Tariverdiev, instrumental concerto, thematics, intonational dramaturgy, musical intonation, monologue, composer's style

For citation: *Khorobrykh N. V., Maltseva A. A.* "Tariverdiev" intonation: observations on the intonational nature of M. Tariverdiev's instrumental concerts. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):112-123. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-112-123

Одно из главных, сущностных качеств музыки Микаэла Таривердиева, в каком бы жанре он ни писал, — это то, что она всегда дает почву для наших рефлексий.

В. Г. Таривердиева [1, *625*]

В современном музыкознании наблюдается повышение интереса к музыкальному наследию М. Таривердиева. Об этом свидетельствуют научные исследования недавних лет, посвященные камерно-вокальной[1] и инстру-

[1] О. Л. Старкова. Жанрово-стилистические особенности вокальной лирики М. Таривердиева // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. материалов V Всерос. науч.-практ.

ментальной музыке[2], оперному творчеству[3], музыке для кино[4]. Продолжают появляться работы обзорного, историографического характера[5].

Принимая во внимание панораму существующих исследований, стоит отметить, что отдельного внимания заслуживает проблема *авторского стиля композитора*. В различных контекстах она уже входила в поле зрения музыковедов. Так, В. Г. Таривердиева в качестве признаков авторского стиля М. Таривердиева называет импровизационное начало, линеарность музыкального языка композитора, важное значение пауз и естественную фразировку с принципиальным отходом от квадратности[6]: *«он создал свой стиль, который можно узнать, отличить с первых тактов. И в этом он шел не за "внешними" представлениями, не за тем, что звучит вовне, а за тем, что он слышал в себе. Именно это звучание, свое, внутреннее, искал Микаэл Таривердиев в своем диалоге с инструментами»* [1, *678*]. А. М. Цукер обращает внимание на тембровую выразительность оркестровых голосов [3, *124*], Н. В. Пинтверене — на проявление принципа контрастного контрапунктирования [4, *11*].

Особенно значимыми в этом контексте нам представляются наблюдения об *«обновлении интонационного строя»*, выведении музыки *«из живой разговорной речи»* [3, *183*] и внутреннем тяготении композитора к интонированию *«каждой составляющей, каждого элемента звучащего пространства»* [Там же].

Средства создания живой интонации, а вместе с тем и закономерности выстраивания интонационной драматургии являются ключом к раскрытию авторского стиля композитора. Стремление осмыслить этот аспект заметно на

конф. (20 марта 2023 г.). Краснодар: КГИК, 2023. С. 220–225; О. Л. Старкова. О принципе контраста в драматургии цикла «Акварели» М. Таривердиева // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. материалов VI Всерос. науч.-практ. конф. (13 марта 2024 г.). Краснодар: КГИК, 2024. С. 143–146; Я. А. Кабалевская. Претворение мадригальной традиции в сонетах М. Таривердиева на текст У. Шекспира // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2 (55). С. 82–94; Н. В. Перепич. Работа композитора со словом в вокальных циклах М. Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 3. С. 5–15 и др.

2 А. А. Картавая, О. В. Синельникова. Концерты для скрипки с оркестром Микаэла Таривердиева: трактовка жанра // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. Кемерово: КемГИК, 2023. Т. 2. С. 96–105; Н. В. Хоробрых. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 58–66 ([2]) и др.

3 М. А. Авакян., М. А. Старостина. Моноопера «Ожидание» в контексте оперного творчества М. Л. Таривердиева // Культура. Искусство. Образование. 2024. № 2 (7). С. 8–19; Толстикова Е. В. Отражение черт вокального стиля М. Л. Таривердиева в моноопере «Ожидание» // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (6 февраля 2025 г.). Белгород: БКИИК, 2025. Т. 1. С. 126–129 и др.

4 В. В. Мусиенко. Вокальный монолог в киномузыке М. Таривердиева // Диалоги о культуре и искусстве: материалы XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (12–14 окт. 2022 г.). Пермь: ПГИК. С. 706–710 и др.

5 Г. Ш. Муржа. Жанрово-стилевой диапазон творческого наследия М. Таривердиева // Культура и время перемен. 2024. № 3 (46). С. 16–28; Хоробрых Н. В. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 2. С. 25–32 и др.

6 См.: [1, *366*].

страницах исследований о музыке М. Таривердиева. Так, Н. В. Пинтверене в исследовании о музыкальной кинодраматургии композитора подчеркивает: «*Искренность, интеллигентность, щемящая ностальгическая интонация, созвучная его мироощущению — вот те качества, по которым мы узнаем автора — Микаэла Таривердиева*» [4, *4*]. Т. К. Егорова в статье, посвященной композиторам-шестидесятникам, пишет следующее: «*Для Микаэла Таривердиева (1931–1996) музыка кино стала естественным продолжением и расширением пространства творчества. Знакомство с режиссером Михаилом Калик… оказалось созвучным внутреннему мироощущению молодого композитора и позволило ему с первых шагов в кино найти ту именно "таривердиевскую" интонацию, которая и сейчас позволяет определять его авторство во всех жанрах, будь то опера, балет, симфония, инструментальный концерт, вокальный цикл, романс, песня, музыка для драматического спектакля и музыка кино*» [5, *41*].

Свое яркое воплощение живая таривердиевская интонация находит в инструментальном творчестве композитора, особенно в Концерте для голоса с оркестром (1958)[7], Первом и Втором концертах для скрипки с оркестром (1982, 1991), Концерте для альта и струнных в романтическом стиле (1993), трех органных концертах (1985, 1987, 1989), а также двух фортепианных трио (1957, 1994) и симфонии для органа «Чернобыль» (1987). Отметим, что специфика авторского стиля, проявленная в интонационной природе, ранее не рассматривалась по отношению к инструментальной музыке М. Таривердиева, чем обусловлена *актуальность* темы статьи. Исследование, во-первых, интонационной драматургии в концертах посредством выявления приемов работы с тематизмом и, во-вторых, специфики организации монологического высказывания как стихии проявления «таривердиевской интонации», определяет *цель* настоящей статьи.

Интонационная драматургия и приемы работы с тематизмом. Многоплановая работа с тематизмом позволяет композитору в условиях «бессловесного» жанра передавать биение музыкальной мысли, что делает интонационно-мелодическое начало стержнем драматургии. В отношении смежности понятий темы и интонации показательны слова Е. А. Ручьевской о том, что «*в художественном произведении тема в подавляющем большинстве случаев является носителем образного содержания… тема художественного произведения всегда интонационна*» [6, *12*]. В качестве примера обратимся к интонационной драматургии *Концерта для голоса с оркестром*[8], где в условиях сонатной формы с чертами поэмности по-

[7] По причине того, что в Концерте для голоса с оркестром композитор трактует голос в качестве сольного инструмента, акцентируя внимание на его тембре, считаем целесообразным привлечь это сочинение в качестве компонента материала исследования.

[8] В истории отечественной музыки известны примеры такого рода сочинений: Р. Щедрин, «Клеопатра и змея» — драматическая сцена для женского голоса и симфонического оркестра на текст заключительной сцены трагедии У. Шекспира «Антоний и Клеопатра» в переводе Б. Пастернака (1932); Р. Глиэр. Концерт для колоратурного сопрано с оркестром (1943); С. Мухамеджанов. Концерт для голоса с оркестром (1959); Г. Читчян. Концерт для голоса с оркестром (1963); М. Жербин. Концерт для голоса с оркестром (1963, вторая редакция 1976); М. Абдраев. Концерт для голоса с оркестром (1971); Б. Гиенко. Концерт для голоса сопрано с симфоническим оркестром (1971); М. Жербин, Концерт № 2 для голоса с оркестром (1981); К. Петросян, Концерт для голоса и оркестра (1985).

следовательно развивается принцип монотематизма. Многоэлементность основной темы концерта, представляющего собой широкую панораму лирических образов [3, 35], позволяет М. Таривердиеву использовать ее «интонационный запас» для создания всего последующего материала концерта. Первая фраза развития темы (пример 1) содержит три интонационные ячейки[9].

Разрастание темы, обострение ее квартовым скачком (с ритмическим укрупнением) и утверждением острого звучания (*dis*) свидетельствует о потенциале темы, который проявится в производном материале[10].

Пример 1. Концерт для голоса с оркестром, строение основной темы[11]
Example 1. Concerto for voice and orchestra, structure of the main theme



В основной теме концерта можно условно выделить не только фразы, но и более мелкие элементы, обозначенные нами в схеме буквами (всего в *теме A* выделяются пять элементов (*a, b, c, d, e*) и один производный из A_4 (*f*), см. Схему). Они, выходя за пределы *темы A*, обретают свою самостоятельность, становясь производным материалом для всех последующих интонационных образований (*тема B*, *темы* A_1–A_4)[12].

Так, *тема B,* несмотря на то, что она интонационно «собрана» из элементов *c, a, d, d* основной темы и производит впечатление ее «переинтонирования», имеет самостоятельное значение благодаря ритмическому и темповому контрасту[13].

---

[9] Этот музыкальный материал в дальнейшем будет носителем содержательного стержня как основы для последующих драматургически важных разделов.

[10] Гротескная тема (т. 228) будет основана на хроматизме и последующем расширением квартового скачка.

[11] Вторая фраза представляет собой развернутую мелодическую линию с двойным закреплением новой опорной точки (d). Последующий музыкальный материал темы частично содержит и новые интонации, и повторяющиеся элементы из первых двух фраз. Так, в третьей кульминационной фразе (точка золотого сечения) закрепляется октавный элемент, впервые появившийся во второй фразе, и нисходящее движение из второй фразы. Четвертая фраза основана на трихордовой интонации, перекликающееся с начальной интонацией темы.

[12] Строение основной темы Концерта для голоса относится, по Е. А. Ручьевской, к третьему функциональному типу тематизма, где «*тема представлена инвариантами одного или (порознь) нескольких составляющих ее мотивов, реже фраз или предложений. В этом случае в процессе развития фрагмент (мотив, субмотив, фраза, предложение) представительствуют от первоначального изложения темы как часть от целого, а целое узнается по части*» [6, *83*].

[13] В партитуре нет темпового указания для начала концерта *(*присутствует ремарка *Serioso, non troppo),* однако *тема B* дана с указанием темпа *Allegro*.
Вторая особенность темы В связана с тем, что данный материал (см. строку «*Тема B*» в Схеме) будет звучать в репризе: речь идет о первом ее элементе, который появится в репризе в партии солиста и у контрабаса в основной тональности концерта (*e-moll*). Это позволяет обратить внимание не только на ее семантическую, но и на формообразующую функцию.

Схема. Интонационная основа Концерта для голоса с оркестром
Scheme. Intonational basis of the Concerto for Voice and Orchestra



Варианты *темы А* (A_1–A_4) основаны на пяти элементах основной темы (см. Схему). В них посредством интонационного и ритмического варьирования (в том числе использования остановок-пауз) расширяются границы непрерывного течения музыкальной мысли. Тесное интонационное родство, создаваемое посредством комбинаторики элементов основной темы, создает эффект переплетения всех тем между собой. Это, на наш взгляд, и определяет специфику живой интонации М. Таривердиева, где текучесть интонационного развития передает содержательную детерминированность. В этом отношении взгляд на движение музыкальной мысли продуктивен как взгляд на «поэзию мысли» — проявление «безóбразной семантики», которая «*реализуется на уровне грамматической формы (звука, гармонического оборота, ладотонального движения, фактурной ячейки и т.д.) и формообразующих структур. "Поэзия мысли" проявляется в логике развития конструктивной идеи, отдельного элемента, что и определяет сущность данного семантического пласта*» [7, 69].

Несмотря на наличие пауз, М. Таривердиев нигде не прерывает музыкальную мысль — он интуитивно ранжирует ее течение посредством комбинаторики и частичной вариантности исходных интонационных ячеек. Например, в *Первом концерте для скрипки с оркестром* М. Таривердиев, вариантно развивая интонационный материал лирических тем, сохраняет важные для него ладовые опоры в качестве интонационного остова, позволяющего всякий раз обновлять интонационно-ритмические компоненты темы, избегая при этом точной повторности (см. примеры 2.1 и 2.2).

Пример 2.1. Первый концерт для скрипки с оркестром, I ч., главная партия
Example 2.1. First Violin Concerto, Part I, Principal Part



Пример 2.2. Первый концерт для скрипки с оркестром, II ч., основная тема
Example 2.2. First Violin Concerto, Part II, Main Theme



Выявленные приемы интонационного развития свойственны и последующим инструментальным концертам композитора, в особенности темам, в основе которых лежит *монологический тип высказывания*[14].

Монологическое высказывание как стихия проявления «таривердиевской интонации». Композитор прокладывает путь развития монологических тем таким образом, что они, в сравнении с многообразием тем жанрово-танцевального и песенного склада[15], воспринимаются как единый музыкальный пласт, объединенный между собой общими свойствами. В инструментальных концертах композитор создает такое движение музыкальной мысли, которое в разных жанровых проявлениях[16] раскрывается через принадлежность его композиторского стиля.

Для монологического изложения в музыке инструментальных концертов характерны отсутствие цезур при частой смене метра, повторяемость основного ритмо-интонационного мотива при постоянном его обновлении, волновой принцип драматургии, предполагающий развитие от прозрачного звучания до полновесного оркестрового, отсутствие квадратности в структуре мелодической линии монолога, которое зачастую нивелирует структурную предзаданность.

М. Таривердиев в монологическом высказывании всячески избегает любых форм точной повторности как на уровне интонации, так и на уровне метроритмического оформления тем. Изменяя в новой строфе раннее звучащую тактовую структуру, композитор открывает потенциал для ее свободного развития. Именно поэтому монологические участки формы с потактовой сменой ритма и метра воспринимаются как *живые импровизации*, воссоздающие непрерывный процесс изложения единой музыкальной мысли.

Непрерывный процесс обновления интонационной природы монолога свидетельствует об изменениях музыкального стиля композитора. Применяя в Концерте для голоса с оркестром *вокально-декламационный тип интонации*, М. Таривердиев исследует возможности человеческого голоса и речевого выражения через непрерывно развивающуюся линию монолога.

Примерами тем, построенных на многоэлементном тематизме вокальной природы и организованных по принципу бесконечной мелодии, являются медленные части инструментальных концертов, написанных в период с 1982 по 1989 год (Первый концерт для скрипки с оркестром, органные концерты). В каждом из них монолог выполняет функцию значимого, иногда поворотного драматургического сдвига. Через преодоление метрической равномерности и интонационных устоев обнаруживаются *процессы динамизации вокальной природы* монолога. Так, например, III ч. Второго органного концерта «Полифоническая тетрадь» выделяется из полифонической направ-

---

[14] Подробнее см.: [2].

[15] Речь идет, например, о следующих темах: г.п. и п.п., с.п. и з.п., и основная тема III ч. Первого скрипичного концерта (песенный, инструментальный и танцевальный тематизм). Жанровый тематизм инструментального типа присутствует в органных концертах (за исключением II ч. «Кассандры», темы *B* и III ч. «Полифонической тетради», III ч. Третьего органного концерта «Четыре пьесы для органа»).

[16] Подробнее см.: [8].

ленности цикла. Основой ее служит многоэлементная тема, организованная в форме периода, которая развивается в согласии с жанровым обозначением части — *Chorale* (пример 3). Как поясняет В. Г. Таривердиева, *«хорал, хоральная прелюдия дает возможность проявлению чисто таривердиевской интонации, интимной, лирической, камерной, погружению в то состояние своей души, ее сердцевину, где он остается наедине с самим собой»* [1, 682][17].

Пример 3. Второй концерт для органа «Полифоническая тетрадь», II ч.
Example 3. Second organ concerto "Polyphonic Notebook", part II



М. Таривердиев сохраняет интонационное ядро на протяжении всей части — драматургическим изменениям подвергаются только те разделы, где отсутствуют проведения основной темы (тт. 13–20). С музыкальной точки зрения он оставляет ее «неприкосновенной», только лишь добавляя к ее исповедальному звучанию новые линии — гармонические «сонастройки», которые уплотняют общее звучание. С одной стороны, такой выбор обусловлен хоральной природой темы, которая воспринимается как мелодия, потенциально требующая гармонической обработки. С другой стороны, композитор совмещает два противоположных принципа: волновое развитие со стремлением к преодолению «предзаданности» в структуре темы и ощутимые в гармонии и метре остановки на сильных долях, свидетельствующие о временной стабильности. При сохранении мелодического ядра в последующих проведениях темы М. Таривердиев ни разу точно не повторяет ее структуру.

Во Втором скрипичном концерте и следующем за ним Альтовом композитор переходит от вокального типа интонирования, господствовавшего в ранних концертах, к декламационному тематизму или, по Ю. Д. Златковскому, к типу

[17] Созданию и развитию хоральных тем М. Таривердиев в поздний период посвятит отдельное произведение — десять хоральных прелюдий для органа «Подражание старым мастерам» (1993).

внутренней контрастной речи: «*Сокращенность, отрывочность, тенденция к пропускам и "коротким замыканиям", скачкам, быстрым и изменчивым течением мысли, незавершенность рассуждений и суждений, переходящих в отдельные слова и даже "намеки" на слова*» [9, *7*]. Это описание во многом характеризует изменившееся интонационное письмо композитора, которое оказывается близким идее «рассредоточенного тематизма»[18]. В. Б. Валькова, представляя панораму научных изысканий отечественного музыкознания по вопросу тематизма, добавляет важную ремарку о том, что в качестве рассредоточенной темы в музыке выступают «*не только короткие сквозные мотивы, но и фактурные, тембровые, ритмические элементы формы*» [11, *17*]. Динамика монологического письма в концертах М. Таривердиева представлена в Таблице.

Таблица. Монолог в инструментальных концертах М. Таривердиева
Table. Monologue in M. Tariverdiev's instrumental concerts

Названия произведений	Композиционный уровень	Интонационная природа	Комментарии
Концерт для голоса с оркестром (1958)	форма, раздел (монолог солиста)	вокально-деклама-ционный тип с ясной фразировкой	иррациональное нелинейное развитие; присутствие оркестровой «тишины»
Первый концерт для скрипки с оркестром (1982), органные концерты (1985, 1987, 1989)	часть: II ч. (1982) II ч., *Aria* (1985) I ч., *тема B* (1987) III ч., *Chorale* (1987) III ч., *Chorale* (1989)	многоэлементный тематизм вокальной природы, организованный по принципу бесконеч-ной мелодии	континуальность, эмоционально-насыщенный характер речи
Второй концерт для скрипки с оркестром (1991)	раздел: монолог-вступление, монолог-дуэт, монолог-исповедь	тип внутренней конт-растной речи (по Ю. Д. Златковскому)	«синтаксис устной речи»: отрывочность, незавершенность суждений, намеки на «слова» (по Ю. Д. Злат-ковскому)
Концерт для альта в романтическом стиле (1993)	форма (монологи-медитация)	внутренний диалог, медитативный инстру-ментальный тип речи (по Ю. Д. Златковскому)	пребывание в состоя-нии «остановленного времени», снятие «метрических абза-цев» (термин В. Г. Таривердиевой)

Изменения музыкального стиля композитора были созвучны тенденциям времени. Как отмечает Л. В. Саввина, «*Рассматривая музыкальное искусство XX века в исторической перспективе, следует отметить, что порядок и неупорядочен-*

[18] По В. П. Бобровскому, «*выразительное начало не сосредоточено в этих случаях в теме, а рассредоточено по всему произведению или его части. Образуется как бы распыленная в музыкальном "пространстве" цепь мотивов (фраз), носителей отдельных сторон музыкального образа*» [10, *134*].

ность вступают в сложные взаимодействия: неупорядоченность по отношению к предыдущей организации предстает как порядок в новом виде речи» [12, *112*].

Наблюдая в оркестровых и органных концертах динамику развития музыкальной интонации, можно сделать вывод о том, что М. Таривердиев в тончайших градациях отразил богатство возможностей развития музыкальной интонации в инструментальных концертах. Благодаря вниманию к деталям и имманентным коннотативным свойствам интонации композитору удается передать рефлексию и эмоционально глубокое проживание внутренних состояний.

Таким образом, интонация в музыке М. Таривердиева выступает в качестве значимого стилеобразующего фактора, она является одним из основополагающих качеств его авторского стиля, согласно которому М. Таривердиева по праву можно назвать мелодистом XX века.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Таривердиев М. Л., Таривердиева В. Г.* Я просто живу: Автобиография. Биография музыки: Воспоминания. — Москва: КоЛибри, 2017. — 736 с.
2. *Хоробрых Н. В.* О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2024. — № 4. — С. 58–66.
3. *Цукер А. М.* Микаэл Таривердиев. — Москва: Советский композитор, 1985. — 288 с.
4. *Пинтверене Н. В.* Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: автореф. дис… канд. искусствоведения. — СПб., — 2012. — 19 с.
5. *Егорова Т. К.* Советская музыка кино. Второе поколение — композиторы-шестидесятники // Pan-Art. — 2021. — Т. 1. — № 2. — С. 34–44.
6. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. — Л: Музыка,1977. — 160 с.
7. *Стогний И. С.* Музыкальная семиология: история и практическая значимость // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2018. — № 4 (27). — С. 66–74.
8. *Хоробрых Н. В.* Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей // Вестник музыкальной науки. — 2025. — Т. 13. — № 4. — С. 74–83.
9. *Златковский Ю. Д.* Инструментальный речитатив как мелодический тип: автореф. дис. … канд. искусствоведения. — Москва, 1995. — 25 с.
10. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. — Москва: Музыка, 1978. — 332 с.
11. *Валькова В. Б.* «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 2. — С. 16–21.
12. *Саввина Л. В.* Коммуникативные процессы музыкальных текстов XX — начала XXI века // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019 г. — Т. I. — Ростов-на-Дону: РГК имени С. В. Рахманинова, 2019. — С. 108–117.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Наталья Владимировна Хоробрых — аспирантка Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Анастасия Александровна Мальцева — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

REFERENCES

1. *Tariverdiev M. L., Tariverdieva V. G.* Ya prosto zhivu: avtobiografiya [I Just Live: an autobiography], Biografiya muzyki: vospominaniya [Biography of Music: memories]. Moscow: Kolibri, 2017. 736 p.
2. *Khorobrykh N. V.* O proyavleniyah monologichnosti v instrumental'nom tvorchestve M. Tariverdieva // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [On the manifestations of monologue in the instrumental works of M. Tariverdiev // South-Russian Musical Anthology], 2024. No 4. P. 58–66.
3. *Tsuker A. M.* Mikaehl Tariverdiev [Mikael Tariverdiev]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1985. 288 p.
4. *Pintverene N. V.* Muzykal'naya dramaturgiya M. Tariverdieva v otechestvennom kinematografe 1960-h godov: avtoref. diss... kand. iskusstvovedenija [Musical dramaturgy by M. Tariverdiev in Russian cinema of the 1960s. Abstract of a candidate of science dissertation in the field of Art History]. Saint Petersburg, 2012. 19 p.
5. *Egorova T. K.* Sovetskaya muzyka kino. Vtoroe pokolenie — kompozitory-shestidesyatniki // Pan-Art [Soviet Film Music: The Second Generation — Composers of the Sixties // Pan-Art], 2021. T.1. No 2. P. 34–44.
6. *Ruchyevskaya E. A.* Funktsii muzykal'noy temy [The Functions of the Musical Theme]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 160 p.
7. *Stogniy I. S.* Muzykal'naya semiologiya: istoriya i prakticheskaya znachimost' // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh [Musical semiology: history and practical significance // Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music], 2018. No. 4 (27). P. 66–74.
8. *Khorobrykh N. V.* Instrumental'nye koncerty M. Tariverdieva: problemy atribucii zhanrovyh raznovidnostej // Vestnik muzykal'noj nauki [Instrumental concertos by M. Tariverdiev: problems of attribution of genre varieties // Journal of Musical Science], 2025. T. 13. No 4. P. 74–83
9. *Zlatkovsky Yu. D.* Instrumental'nyj rechitativ kak melodicheskij tip: avtoref. diss... kand. iskusstvovedenija [Instrumental recitative as a melodic type. Abstract of a candidate of science dissertation in the field of Art History]. Moscow, 1995. 25 p.
10. *Bobrovsky V. P.* Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy [The Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 332 p.
11. *Val'kova V. B.* "Rassredotochennaya tema": puti otechestvennogo muzykoznaniya v zerkale istorii odnogo ponyatiya // Problemy muzykal'noj nauki [The Dispersed Theme: the Paths of Russian Musical Scholarship in the Mirror Reflection of the History of One Concept // Music Scholarship], 2015. No 2. P. 16–21.
12. *Savvina L. V.* Kommunikativnye processy muzykal'nyh tekstov XX — nachala XXI veka [Communicative processes of musical texts of the 20th — early 21st centuries] / Problemy sinteza v sovremennoj muzykal'noj kul'ture: cbornik trudov mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Rostov-on-Don, April 11–15, 2019. Rostov-on-Don: Rachmaninov State Conservatory, 2019. P. 108–117.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Natalia V. Khorobrykh — Postgraduate of M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.
Anastasia A. Maltseva — D. Sci. (Arts), Docent, Associate Professor of Music History, Associate Professor of Music Theory and Composition at M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 11.05.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 22.05.2026
Принята к публикации / Accepted: 10.06.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Исполнительское искусство

Научная статья
УДК 78.071.1 + 78.087.1 + 78.083
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-124-139

CC BY NC ND

«Песни странствующего подмастерья»: оркестровое мышление Г. Малера и его воплощение в исполнительской практике концертмейстера



Мария Анатольевна Оселкова
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, oselkova@mail.ru, https://orcid.org/0009-0001-1357-2134

Аннотация: В статье исследуется исполнительская специфика камерно-вокальной музыки Густава Малера в контексте симфонического мышления. В центре внимания статьи — вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья» (фортепианная версия 1884–1885). Автором рассматриваются жанровые взаимосвязи песенных миниатюр и симфоний. Особое внимание уделено задачам пианиста-концертмейстера, который в камерном жанре должен передавать оркестровую палитру, пространство и драматургию, характерные для партитур Малера.

Методология включает историко-стилистический, сравнительный (фортепианная и оркестровая версии) и исполнительский анализ нотного текста. Ключевым является метод темброво-слуховой ориентации, при котором пианист опирается на знание оркестрового голосоведения, штрихов и фактуры.

Научная новизна заключается в выявлении конкретных пианистических приемов и стратегий для воплощения симфонического масштаба в камерно-вокальном жанре. Впервые системно рассматриваются организация музыкального времени, специфика педализации для достижения оркестрового звучания и дифференциация фактурных планов. Выводы подтверждают, что обращение к оркестровым редакциям и симфоническому наследию необходимо для стилистически достоверной интерпретации вокальной музыки Малера.

Ключевые слова: Густав Малер, «Песни странствующего подмастерья», исполнительская проблематика, пианист-концертмейстер, оркестровое мышление, фортепианная фактура, интерпретация, Первая симфония

Для цитирования: *Оселкова М. А.* «Песни странствующего подмастерья»: оркестровое мышление Г. Малера и его воплощение в исполнительской практике концертмейстера // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 124–139. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-124-139

© Оселкова М. А., 2026

Performing arts

Original article

"Songs of a Wayfarer": Mahler's orchestral thinking in the performance practice of an accompanist

Maria A. Oselkova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
oselkova@mail.ru, https://orcid.org/0009-0001-1357-2134

Abstract: The subject of this study is the performance-specific features of Gustav Mahler's chamber vocal music in relation to his symphonic thinking. The article focuses on the vocal cycle Songs of a Wayfarer (piano version, 1884–1885). The author examines the genre relationships between song miniatures and symphonies. Special attention is paid to the tasks of the pianist-coach, who, in the chamber genre, must convey the orchestral palette, spatiality, and dramaturgy characteristic of Mahler's scores.

The methodology encompasses historical-stylistic, comparative (piano versus orchestral versions), and performance-based analysis of the musical text. The key method is that of timbral-aural orientation, whereby the pianist relies on knowledge of orchestral voice-leading, articulation, and texture.

The scholarly novelty lies in identifying specific pianistic techniques and strategies for realizing symphonic scope within the chamber vocal genre. For the first time, the organization of musical time, the specific use of pedaling to achieve an orchestral sonority, and the differentiation of textural layers are systematically examined. The conclusions confirm that reference to orchestral arrangements and to Mahler's symphonic oeuvre is essential for a stylistically authentic interpretation of his vocal music.

Keywords: Gustav Mahler, "Songs of a Wayfarer" ("Lieder eines fahrenden Gesellen"), performance issues, pianist-accompanist (collaborative pianist), orchestral thinking, piano texture, interpretation, First Symphony

For citation: *Oselkova M. A.* "Songs of a Wayfarer": Mahler's orchestral thinking in the performance practice of an accompanist. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):124-139. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-124-139

Густав Малер — крупнейшая фигура музыкального искусства Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков. Как справедливо отмечает А. В. Скосырева, «*для европейской музыкальной культуры XIX–XX веков фигура Густава Малера стала ключевой. Его деятельность оказала революционное влияние на развитие симфонизма. Никто не сделал более Малера для повышения роли драматургического плана музыкальной формы, для органической семантизации всех*

тематических процессов, происходящих в симфонии» [1, 3]. Выдающийся композитор-симфонист[1] и дирижер, он являлся автором и обширного камерного наследия. Два этих жанра (симфонии и песни) безраздельно властвовали в его сознании и близко соприкасались. Пожалуй, ни в одном творческом наследии композиторов за всю историю музыки мы не найдем такой тесной связи столь далеких жанровых пластов, как в музыке Г. Малера. Речь идет о взаимопроникновении двух полярных сфер: песни питали его грандиозные симфонии, как родник, а масштабные симфонические полотна обогащали камерно-вокальное творчество. Песни были связаны с симфониями интонационно, тематически, иногда они становились частями симфонического цикла. Это стало беспрецедентным случаем в истории музыкального искусства. Песни Малера в каком-то смысле можно назвать предшественниками его будущих оркестровых полотен. Однако не следует думать, что это наброски и умалять их самостоятельного художественного значения. Скорее, можно говорить о них как о творческой почве, из которой произрастали масштабные симфонические концепции Малера.

Примечателен тот факт, что некоторые песни Малера были им же впоследствии оркестрованы, более того, большинство было изначально задумано в симфоническом варианте. Композитор трансформирует их в новый жанр — *песни для голоса с оркестром.* По нашему мнению, это дает право исполнителям несколько иначе подходить к материалу.

Синтезировав все лучшее, что было создано в жанре Lied, впитав все накопленное его предшественниками — композиторами-романтиками (Шубертом, Шуманом, Брамсом, Мендельсоном), — Малер выводит песню на новый уровень. Можно сказать, что происходит выход из узких рамок камерности. Композитору словно тесно оставаться в границах общепринятых сложившихся законов жанра. Из его современников, пожалуй, лишь Р. Штраус был близок ему в трактовке Lied: он также оркестровал некоторые свои камерно-вокальные опусы, в жанре оркестровой песни написано его позднее сочинение “Vier Letzte Lieder” («Четыре последние песни»[2]). Среди австрийских композиторов, впоследствии работавших в жанре песни для голоса с оркестром, можно назвать А. Берга[3].

Большинство песен Г. Малера написаны на тексты из сборника «Волшебный рог мальчика»[4], к которым он обращался в течение длительного периода

---

[1] Г. Малер является автором девяти симфоний (десятая — не окончена) и симфонии-кантаты «Песнь и Земле» на стихи китайских поэтов.

[2] Р. Штраус написал свой цикл "Vier Letzte Lieder" в 1948 году, малеровский цикл "Lieder eines fahrenden Gesellen" («Песни странствующего подмастерья») появился на свет значительно раньше — в 1897 году, что дает нам право говорить о новаторстве в жанре Lied именно в творчестве Г. Малера

[3] А. Берг создал "Sieben frühe Lieder" («Семь ранних песен») в 1907 году, оркестровав их лишь в 1928 году.

[4] «Волшебный рог мальчика» — антология старинных немецких народных песен, собранных А. фон Арнимом и К. Брентано.

(1880–1901)[5]. Эти сочинения являются интереснейшим образцом европейского камерного репертуара, заслуживающим отдельного пристального изучения. Композитор также писал песни на свои собственные стихи, которые были очень близки духу немецкой народной поэзии.

Пожалуй, отношение Малера к поэтическим источникам уникально. Обладая незаурядным литературным талантом, он вносил порой радикальные изменения в поэтические источники, свободно обращаясь с материалом, варьируя и видоизменяя его. Этот метод фактически пророс из самой сути народного искусства, где способом передачи поэзии является устный рассказ, который каждый исполнитель интерпретирует по-своему, обогащая текст и переосмысливая его. Не случайно К. К. Розеншильд подчеркивает первостепенную роль поэтического начала в творчестве композитора: *«Поэзия, особенно немецкая, всегда играла роль могущественного фактора. В известном смысле можно сказать, что он начинал и заканчивал свой путь с песней на устах»* [3, 67].

Интересен тот факт, что симфоническое творчество Малера, новаторство которого проявилось в философском содержании, во введении поэтического текста в большинство оркестровых полотен, грандиозных масштабах форм, соседствовало с песенным, где в ряде случаев композитор обращался к фольклору. В этом удивительная двойственность его композиторского стиля. Это наблюдение напрямую подводит нас к пониманию задач, стоящих перед исполнителем.

В нашем исследовании будет акцентировано внимание на раннем периоде творчества композитора, а именно на вокальном цикле «Песни странствующего подмастерья» (на слова автора), фортепианная версия которого была создана в 1884–1885 годах. Оркестровая же версия многократно перерабатывалась и дополнялась, вплоть до издания в 1897 году. Это говорит о том, что Малер очень тщательно и скрупулезно подходил к проблемам инструментовки[6].

Нам предстоит определить масштаб задач и обозначить пути разрешения пианистических проблем, возникающих у исполнителей при обращении к камерно-вокальному творчеству Г. Малера, которое в своем развитии преодолело границы камерности.

Прежде всего надо сказать, что как для пианистов, так и для вокалистов, чрезвычайно важным представляется знакомство с симфоническим творчеством Малера. Без понимания масштабных концепций его симфоний, которые смело можно назвать философскими поэмами, невозможно настоящее, глубинное погружение как в стиль этого автора, так и в эпоху, ярким представителем которой он был. Тем более, как мы уже говорили ранее, эти сферы

---

[5] Исследователь творчества Г. Малера И. Леопа в своей диссертации «Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации» подробно дает информацию о периодизации камерно-вокального творчества композитора, опираясь на зарубежных исследователей; однако она утверждает, что границы этих периодов довольно условны, особенно те, которые касаются временного промежутка создания сборника «Волшебный рог мальчика» [2].

[6] Подробно о проблеме оркестровых редакций и особенностях инструментовки пишет ведущий исследователь творчества Г. Малера И. Барсова в своей статье «Автограф Густава Малера "Песни странствующего подмастерья" (к проблеме творческого процесса в инструментовке)» [4].

настолько взаимосвязаны, что мыслить их вне контекстного поля не представляется возможным. Для достижения высокого художественного результата необходимо тонко улавливать эту взаимосвязь, прослеживая, как происходит столь удивительная трансформация. Исполнение пианиста несомненно обогатится благодаря знакомству с оркестровыми редакциями этих сочинений.

Интерпретация песен Малера требует слуховой ориентации на звучание оркестра и, как следствие, ведет к совершенно иному масштабу задач:

– поиску ощущения звукового пространства и перспективы;

– необходимости передачи богатой тембральной палитры оркестра посредством многообразия штрихов и оттенков;

– выбору правильной педализации;

– вниманию к организации музыкального времени.

Помимо этого, есть определенные сложности, связанные с повышенной экспрессией стиля композитора, вне зависимости от того, написана эта музыка для фортепиано или является оркестровым переложением. Романтические идеи в его творчестве достигли своего апогея и нашли отражение в музыке исключительного эмоционального напряжения, предельно импульсивной и «наэлектризованной». Это подтверждает мысль А. В. Скосыревой о том, что у Малера «*романтическое видение становится... недостаточным, и вынужденный поиск нового рождает тенденции, которые позже будут названы экспрессионистическими*» [1, *34*]. Особенно рельефно этот переход заметен в циклах с яркими драматургическими контрастами, частая смена состояний, от идиллически-светлых до накаленно-драматических, требуют от исполнителей не только большой внутренней концентрации внимания, но и колоссальных затрат сил и энергии. Необходимо быть зрелым музыкантом, чтобы уметь выявить психологические подтексты музыки Малера, отразить в звуке всю палитру эмоциональных состояний и глубину философского содержания.

«Песни странствующего подмастерья» — вокальный цикл, тематический материал которого был впоследствии заимствован Малером для его первой симфонии «Титан», прологу всей симфонической эпопеи[7]. Как пишет ведущий отечественный исследователь творчества Малера И. А. Барсова, «*Песенный цикл вошел в симфонию той гранью, которую можно назвать "герой и природа" <...> Но тема "Песен странствующего подмастерья" — жизнь сердца, уход романтического героя скитальца в природу — решен там глубоко лирично, в духе грустно-просветленной гармонии с ней. В симфонии же трагедия "раненого сердца" лишь частица общей коллизии с жизнью; и радостное, триумфальное возвращение к природе — результат титанической внутренней борьбы личности за самоутверждение, результат героического преодоления конфликта*» [5, *51*].

---

[7] Программное название симфонии «Титан», по одноименному роману Ж. Поля, было снято автором после нескольких исполнений.

Сюжетная линия рассматриваемого сочинения заставляет вспомнить «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь» Шуберта с их главными героями — одинокими молодыми людьми, отправляющимися в странствия. Однако в отличие от этих сочинений композиция малеровского цикла предельно сжата: по сути, это та же лирическая драма, но только в четырех частях. Это произведение автобиографично — в жизни автора имел место любовный эпизод, вследствие которого был рожден этот цикл. *«Я написал цикл песен <…>, все они посвящены ей. Она их не знает. Что они могут ей сказать, кроме того, о чем ей уже известно? <…> Песни задуманы так, будто странствующий подмастерье, настигнутый злой судьбой, выходит в широкий мир и бредет, куда глаза глядят»* [6, *121*].

Открывает цикл песня "Wenn main Schatz Hochezeitmacht" («Когда играют свадьбу моей милой»). Несмотря на то, что основной темой этой части является простой напев, напоминающий народный наигрыш, в нем скрыта внутренняя психологическая драма. Композитор с первых звуков настраивает нас на нервный и тревожный лад. В несимметричном ритме вступления заложена основа всего дальнейшего материала: музыка полна смятения и как бы «с трудом рождается». Можно трактовать этот раздел, как своеобразный эпиграф — не только к этой части, но и ко всему циклу. В оркестре здесь особенно выразительны зловеще звучащие октавы у арфы и звонкий тембр треугольника. Пианист должен услышать эту тембральную разницу и постараться воплотить это звучание посредством верного подбора штриха и нужного пианистического приема (пример 1).

Пример 1. Г. Малер. «Когда моя любовь выйдет замуж»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», партитура,1–4 т.

Example 1. Gustav Mahler. "Wenn mein Schatz Hochzeit macht"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, full score, 1–4 bars



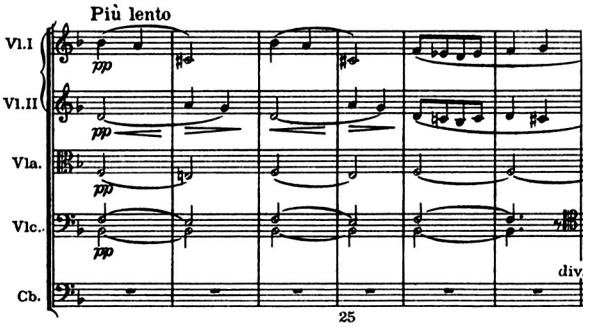
Следующее за ним вступление голоса — проведение той же темы в ритмическом увеличении. Именно в этом проявляется один из важнейших принципов симфонического мышления Малера, когда из темы-зерна внутреннего конфликта вырастает весь последующий материал. Первый раздел этой песни построен на темповых и метроритмических контрастах, которые являются главным формообразующим принципом. Перед исполнителями стоит задача правильной организации музыкального времени в связи с драматургией этого эпизода; и поскольку темп здесь крайне переменчивый, то основная зада-

ча исполнителя заключается в том, чтобы сделать все переходы органичными и убедительными. Невероятно важным является ощущение пауз, которые воспринимаются как «*дрожащее молчание*» [7, *115*] и должны быть частью музыкальной материи. Тема вступления на протяжении всего раздела будет «врываться» в повествование, появляясь после каждой реплики певца, передавая внутреннее смятение героя. Всякий раз реплики фортепиано должны звучать все ярче и насыщеннее, образуя самостоятельную линию развития. Обратившись к партитуре, мы наглядно можем проследить этот путь. Происходит разрастание оркестровой палитры, словно накопление звуковой энергии и эмоционального напряжения. Если первый раз тема проводится у двух кларнетов, то с каждым новым проведением инструментов становится все больше, доходя до полного состава деревянных духовых (флейты, кларнеты, гобои, фаготы), к которым присоединяются альты и виолончели. Перед пианистом стоит трудная задача: выстроить динамически эту линию таким образом, чтобы в звучании было отражено мощное нарастание.

Пианист, исполняющий свою партию в разделах Andante[8], должен стремиться к максимальному *legato*. Очень важно при этом услышать партию левой руки, которая в оркестровом варианте представлена одним из мрачных оркестровых тембров — бас-кларнетом. Настороженно-зловеще звучат реплики литавр, завершающие этот раздел. Исполнителям-пианистам в поисках особой малеровской экспрессии в этом эпизоде может помочь знание оркестрового голосоведения (тт. 22–25)[9]. Пианисту необходимо стремиться к максимальной связности исполнения, словно «прорастая» из одной гармонии в другую, используя сильно запаздывающую педаль (пример 2).

Пример 2. Г. Малер. «Когда моя любовь выйдет замуж»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», партитура, 22–27 т.

Example 2. Gustav Mahler. "Wenn mein Schatz Hochzeit macht"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, full score, 22–27 bars



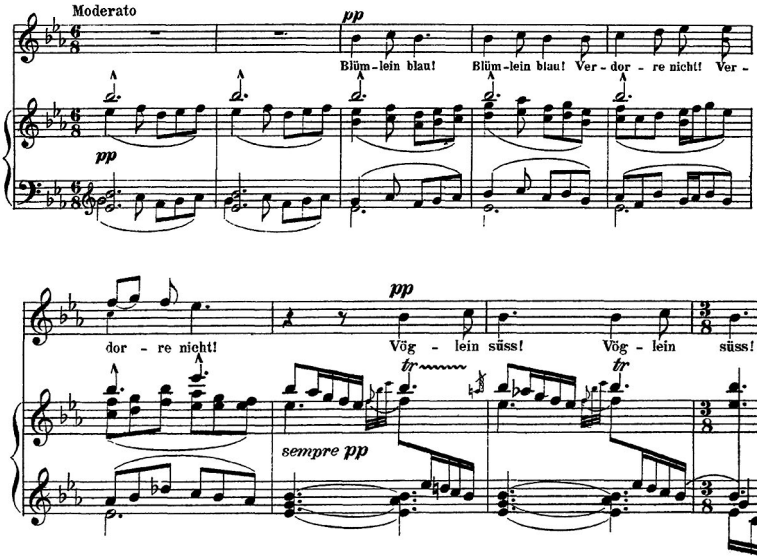
[8] Существует различие между фортепианной и оркестровой версиями: в клавире мы видим чередование темпов Allegro и Andante, в партитуре автор дает указания Schneller (быстро) и Langsamer (медленно).

[9] Аналогичный прием переплетения голосов был использован П. И. Чайковским в финале Шестой симфонии (вступление, основная тема финала).

Если в первом разделе номера показан внутренний душевный разлад героя, боль и горечь утраты, то второй наполнен звуками природы, солнечным светом и радостью. Здесь все сияет яркими красками, словно распахивается окно в мир: лучезарная тональность (Es-dur), подражание птичьим трелям, искрящаяся музыкальная ткань. Происходит долгожданная стабилизация метроритма, абсолютно драматургически оправданная: герой словно чувствует гармонию этого мира, и она находит отклик в его душе. Тяготы и страдания личности отодвигаются на второй план (пример 3).

Пример 3. Г. Малер. «Когда моя любовь выйдет замуж»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавир, 44–51 т.

Example 3. Gustav Mahler. "Wenn mein Schatz Hochzeit macht"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, piano-vocal score, 44–51 bars



Очень важно в этом эпизоде найти правильное движение, довольно оживленное, но не суетливое, поскольку немецкий текст здесь чрезвычайно насыщен и изобилует согласными звуками. Также в этом разделе в вокальной партии композитор использует минимальное количество распевов и довольно высокую тесситуру, поэтому темп должен быть выверен очень точно. В этом эпизоде происходят изменения в фактуре, которая становится более насыщенной и полифоничной, каждый «оркестровый голос» имеет свою агогику, динамику и смысловую нагрузку в общей ткани музыкальной партитуры. Перед исполнителями стоит еще одна сложная задача: подобрать нужные штрихи для каждого голоса, чтобы создать определенное пространство звучания, избегая «склеенности» всех пластов.

Реприза возвращает к первой теме, которая звучит еще более обреченно. Исчезают «всплески» allegro после смиренных реплик певца, что соз-

дает ощущение полной безнадежности. Оркестровое заключение звучит как последний взрыв отчаяния. Движение замедляется, тематизм как бы «распадается» на мелкие части. Все завершается мерными глухими ударами литавр.

Вторая часть цикла — "Ging heut morgen übers Feld" («Шел я нынче утром») — вносит яркий контраст по отношению к предыдущей и последующим частям. Перед нами жанровая картина — прогулка в полях. Впоследствии Малер заимствует музыку этой части для своей Первой симфонии (главная партия первой части). Композитор использует марш — один из излюбленных жанров, пронизывающих все его творчество. Пожалуй, трудно найти в наследии автора страницы, где не использовались бы маршевые или танцевальные ритмы, а иногда маршевая фабула разрасталась до гигантских размеров (траурные марши в Первой и Пятой симфониях).

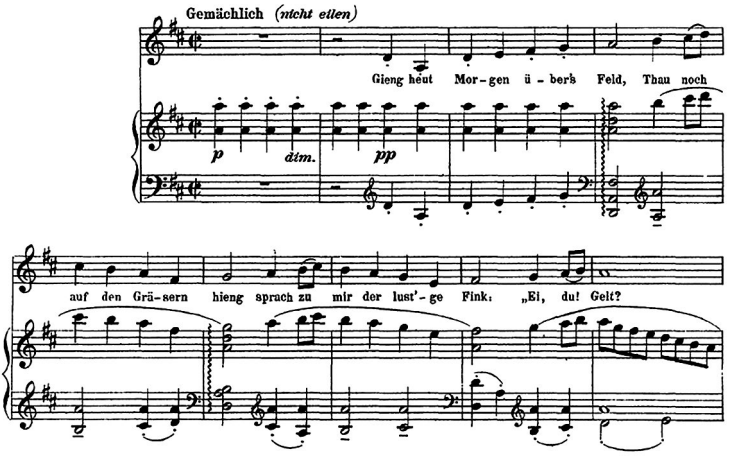
К основным задачам пианиста в этой части относятся:

– правильный выбор темпа, поскольку движение должно вызывать определенные ассоциации с бодрым шагом;

– чуткая педализация, необходимость использования длительной колористической педали с применением гармонических смешений (напластований) — в этой связи возникает проблема подбора правильного штриха; зачастую он будет изменен с *legato* на *staccato* для достижения нужного эффекта и отсутствия излишней расплывчатости (пример 4);

Пример 4. Г. Малер. «Шел я ранним утром через поле»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавир, 1–9 т.

Example 4. Gustav Mahler. "Ging heut morgen übers Feld"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, piano-vocal score, 1–9 bars



– «расцвечивание» фортепианной фактуры, исходя из особенностей оркестровки (композитор обращается здесь к звенящим и высоким тембрам:

флейта piccolo и скрипки в высоком парящем звучании; поиск особого лучистого звука, теплого, словно переливающегося на солнце;

– осуществление гибкого и органичного темпового перехода к последнему разделу в соответствии с драматургией эпизода; здесь происходит приостановка основного бодрого движения, словно замирание времени и пространства (пример 5).

Пример 5. Г. Малер. «Шел я ранним утром через поле»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавир, 97–107 т .

Example 5. Gustav Mahler. "Ging heut morgen übers Feld"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, piano-vocal score, 97–107 bars



На одиноком, повторяющемся, пульсирующем звуке *fis* у виолончелей сконцентрировано все внимание, поскольку это важнейший драматургический момент: герой останавливается и задается главным вопросом: возможно ли счастье для него самого в этом цветущем солнечном мире? Глухое, настороженное звучание тремоло (литавры) в низком регистре подводит к горькому ответу: нет, счастье недостижимо.

В этом потрясающем по глубине и вместе с тем удивительно теплом, искреннем, пронизанным чувством печали заключении, Малер выходит за рамки переживаний юноши-подмастерья и ставит вечный вопрос бытия, волновавший его всю жизнь: в чем состоит счастье и достижимо ли оно для человека?

Третья часть "Ich hab ein glühend Messer" («Кинжал, как пламя жгущий») — это драматическая кульминация всего цикла, взрыв отчаяния, безудержная лавина чувств.

Основная трудность исполнения связана с огромной эмоциональной нагрузкой. Необходимо выдержать накал, при этом соблюсти динамический баланс, поскольку есть большая вероятность заглушить певца. Партия

фортепиано здесь очень яркая и виртуозная, требует проявления исполнительского темперамента и воли. Сложны в техническом отношении постоянно повторяющиеся триоли восьмыми (репетиции); следует исполнять их с помощью максимально раскрепощенной кисти и не перегружать звучание несмотря на динамический оттенок *forte*[10]. В первом разделе этой части (Stürmisch, wild) композитор обрушивает на слушателей всю оркестровую мощь — впервые мы видим весь состав оркестра, включая медные духовые инструменты: трубы, тромбоны, туба (пример 6).

Пример 6. Г. Малер. «В груди моей острый нож»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», партитура, 1–4 т.

Example 6. Gustav Mahler. "Ich hab ein glühend Messer"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, full score, 1–4 bars



[10] Начиная со вступления певца (5 такт), в партитуре мы видим другой динамический нюанс — *piano*, пианистам следует знать эту особенность.

Кульминация этого раздела звучит как крик отчаяния (“Nicht bei Tag”) и приводит к мощнейшему «взрыву», после чего движение постепенно успокаивается.

Совершенно иной характер в следующем разделе: герой погружен в воспоминания и словно находится в забытьи (продолжительный остинатный эпизод). Пианисту необходимо воплотить эту иллюзорную сферу, чувствуя, как приостанавливается время, будто происходит замирание и уход в ирреальный мир. В оркестре этот эпизод представлен у флейты, после вступают скрипки с сурдиной (тремоло); звучание напоминает дрожь и шорох (пример 7).

Пример 7. Г. Малер. «В груди моей острый нож»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавир, 41–49 т.
Example 7. Gustav Mahler. "Ich hab ein glühend Messer"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, piano-vocal score, measures 41–49 bars



Очень сложным является ансамблевый переход к заключительному эпизоду: происходит резкий сдвиг темпа, мощное *crescendo*, смещение мотивов вокальной партии относительно сильных долей. За кратчайшее время необходимо оказаться еще в более возбужденном и отчаянном состоянии (пример 8).

Метрическая организация этого раздела строится на принципе неустойчивости: регулярная пульсация, заданная в предшествующих эпизодах, здесь разрушается — акценты смещаются, движение становится сбивчивым и прерывистым, словно лишенным единого стержня. Герой находится на грани жизни и смерти — душу его разрывает невыносимая боль.

Задача пианиста здесь крайне сложна: выстроить этот эпизод по форме, предельно ясно организуя музыкальное время, и динамически буквально «взорваться» в кульминации, используя весь эмоциональный ресурс.

Пример 8. Пример 8. Г. Малер. «В груди моей острый нож»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавир, 58–64 т.

Example 8. Gustav Mahler. "Ich hab ein glühend Messer"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, piano-vocal score, 58–64 bars



В заключении мы слышим зловещий шорох: композитор использует самый низкий регистр валторн, устрашающе звучит арфа и глухой удар большого барабана, на это накладывается вихрь струнных. Малеру несомненно удалось здесь передать состояние человека, сознание которого обессилено и сломлено несчастьями.

Заключительная четвертая часть “Die zwei blauen Augen” («Голубые глаза») — своеобразная реакция на все предыдущие события. Малер вновь обращается к маршу: на этот раз это погребальное шествие. Значение пауз здесь крайне значимо — должно создаваться ощущение, что герою трудно говорить. Пауза останавливает развитие, словно разрывает время. Автор дважды меняет размер: будто от бессилия повествование прекращается, затем вновь возобновляется. Пианист должен чувствовать эту тяжесть высказывания, каждый раз «замирая» в паузе, и возобновлять движение, словно превозмогая боль.

Интересна оркестровка начального эпизода: Малер сочетает три флейты (две из которых играют в несвойственном для себя низком регистре, мертвенным тембром, создавая холодное, пустое звучание), английский рожок и аккомпанемент у арфы (пример 9).

Второй раздел — траурное шествие. Он отличается более цельным, единым и сплошным движением. В партии фортепиано появляется характерная остинатная формула, напоминающая шаг.

Роль аккомпанемента вновь отведена арфе, к которой присоединяются литавры, а тема попеременно звучит у струнных и деревянных духовых. Очень выразительная деталь — трель у кларнета, которая звучит устрашающе-зловеще (пример 10).

Пример 9. Г. Малер. «Эти голубые глаза»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», партитура, 1–3 т.

Example 9. Gustav Mahler. "Die zwei blauen Augen"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, full score, 1–3 bars



Пример 10. Г. Малер. «Эти голубые глаза»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавир, 15–24 т.

Example 10. Gustav Mahler. "Die zwei blauen Augen"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, piano-vocal score, measures 15–24 bars



Пианисту необходимо стремиться сохранять предельно скорбный, сосредоточенный, отстраненный характер, несмотря на тональность C-dur. Особую экспрессию звучанию придает чередование переменной мажоро-минорной терции. В заключении эпизода шествие удаляется — происходит переход к коде. Вместо определенности шага Малер впервые использует в этой части

более «текучую» фактуру: на фоне мирного покачивания колыбельной звучит теплая убаюкивающая мелодия (F-dur) (пример 11).

Пример 11. Г. Малер. «Эти голубые глаза»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавир, 40–47 т.

Example 11. Gustav Mahler. "Die zwei blauen Augen"
from Lieder eines fahrenden Gesellen, piano-vocal score, 40–47 bars



Музыка этого эпизода впоследствии будет использована автором в его Первой симфонии (средний раздел в траурном марше). Пианисту, помимо основных задач — выбора правильного движения и дифференциации фактуры (тихий, словно «плывущий» аккомпанемент, выпуклая мелодия и прослушанные полифонические подголоски), необходимо сосредоточиться здесь на том, чтобы избегать игры «по долям», то есть мелко-фразировочного мышления. Необходима единая сквозная линия развертывания, без «швов», длинная бесконечная мысль, словно некий путь, по которому нужно идти далее, невзирая ни на что.

Подводя итог нашего исследования, необходимо сказать, что знание инструментовки и опора на оркестровое слышание является лишь частью подготовки к исполнению подобного рода масштабных сочинений. Необходимо проводить параллели с симфоническим творчеством, особенно если материал объединен тематически, как в случае с анализируемом выше вокальным циклом и первой симфонией. Это безусловно обогатит исполнение новыми идейными смыслами, откроет перед исполнителями широкие образные горизонты. Наряду с этими задачами для достижения высокого художественного результата музыкантам необходимо обладать целым спектром знаний: пониманием историко-культурного контекста, мастерством темпо-ритмической организации, внимательным подходом к переводу авторских текстов (знание подстрочного перевода), и, конечно же, многогранными сведениями о личности автора, о его творческом пути, жизни и судьбе.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Скосырева А. В.* Традиции Г. Малера в творческом наследии А. Берга (на примере вокальной музыки): дисс. ... канд. искусств.: 17.00.01. — Москва, 2021. — 199 с.
2. *Леопа И. П.* Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. — Нижний Новгород, 2017. — 219 с.
3. *Розеншильд К. К.* Густав Малер. — Москва, 1975. — 209 с.
4. *Барсова И. А.* Автограф Густава Малера «Песни странствующего подмастерья» (к проблеме творческого процесса в инструментовке) // Процессы музыкального творчества. Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. — 1982. — № 166. — С. 94–132.
5. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. — Москва,1975. — 584 с.
6. *Малер Г.* Письма. Воспоминания. — Москва, 1964. — 636 с.
7. *Бернстайн Л.* Малер — его время пришло // Советская музыка. — 1968. — № 3. — С. 113–115.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Мария Анатольевна Оселкова — старший преподаватель кафедры концертмейстерской подготовки Российской академии музыки имени Гнесиных, лауреат международного и всероссийских конкурсов.

REFERENCES

1. *Skosyreva A. V.* Traditsii G. Malera v tvorcheskom nasledii A. Berga (na primere vokal'noi muzyki) [Traditions of G. Mahler in the creative heritage of A. Berg (on the example of vocal music)]. PhD dissertation. Moscow, 2021. 199 p.
2. *Leopa I. P.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Gustava Malera: stil' i osobennosti interpretatsii [Chamber-vocal work of Gustav Mahler: Style and features of interpretation]. PhD dissertation. Nizhny Novgorod, 2017. 219 p.
3. *Rozenshil'd K. K.* Gustav Mahler. Moscow: Muzyka, 1975. 209 p.
4. *Barsova I. A.* Avtograf Gustava Malera "Pesni stranstvuyushchego podmaster'ya" (k probleme tvorcheskogo protsessa v instrumentovke) [Gustav Mahler's autograph of "Songs of a Wayfarer" (on the problem of the creative process in instrumentation)]. Protsessy muzykal'nogo tvorchestva. Muzykal'no-pedagogicheskii institut imeni Gnesinykh, 1982. No. 166. P. 94–132.
5. *Barsova I. A.* Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1975. 584 p.
6. *Mahler G.* Pis'ma. Vospominaniya [Letters. Memoirs]. Moscow: Muzyka, 1964. 636 p.
7. *Bernshtayn L.* Maler — ego vremya prishlo [Mahler — his time has come]. Sovetskaya muzyka, 1968. No. 3. P. 113–115.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maria A. Oselkova — Senior Lecturer of Piano Accompaniment Department at Gnesin Russian Academy of Music, Laureate of International and All-Russian Competitions

Поступила в редакцию / Received: 03.06.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 18.06.2026
Принята к публикации / Accepted: 29.06.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Исполнительское искусство

Научная статья
УДК 785.6:78.071.1
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-140-151

CC BY NC ND

Концерт для балалайки с оркестром в творчестве Ефрема Подгайца: стилистика жанра



Никита Андреевич Говоров
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Российская Федерация,
nikita_govorov98.98@mail.ru, https://orcid.org/0009-0004-9615-764X

Аннотация: Статья посвящена выявлению стилевых особенностей концертного жанра в творчестве Е. Подгайца, которые рассматриваются на примере двух концертов: концерта № 1 для балалайки с камерным оркестром A-dur (2000) и «Якутского концерта» для балалайки с симфоническим оркестром a-moll (2021). Особое внимание направлено на прослеживание сходства и различий драматургии сочинений в области формы, фактуры, ритмической и тембровой организации концертов, обеспечивающих оригинальность их композиторских версий и самобытность в трактовке концертного жанра. Рассмотрены некоторые исполнительские приемы и даны методические рекомендации работы над ними.

Ключевые слова: Е. И. Подгайц, А. А. Горбачев, стилистика жанра, оригинальный репертуар для балалайки, исполнительская интерпретация, концерт, камерный оркестр, сравнение, якутский фольклор, приемы работы над текстом

Для цитирования: *Говоров Н. А.* Концерт для балалайки с оркестром в творчестве Ефрема Подгайца: стилистика жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 140–151. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-140-151

© Говоров Н. А., 2026

Performing arts

Original article

Concerto for Balalaika and Orchestra in the Works of Efrem Podgaits: Stylistics of the Genre

Nikita A. Govorov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
nikita_govorov98.98@mail.ru, https://orcid.org/0009-0004-9615-764X

Abstract: The aim of the article is to identify the stylistic features of the concerto genre in E. Podgaits's works, using the example of Concerto No. 1 for Balalaika and Chamber Orchestra in A major (2000) and the "Yakut Concerto" for Balalaika and Symphony Orchestra A minor (2021). Particular attention is paid to the stylistic similarity and difference in the dramaturgy, form, texture, rhythmic and timbral organization of the concertos, which ensure the originality of their compositional versions and the distinctiveness of the concerto genre's interpretation. In the aspect of the relationship between the author's and the performer's texts, some performance techniques are examined and methodological recommendations for working on them are given.

Keywords: E. Podgaits, A. Gorbachev, genre stylistics, original repertoire for balalaika, performance interpretation, concerto, chamber orchestra, comparison, Yakut folklore, techniques for working with the text

For citation: *Govorov N. A.* Concerto for Balalaika and Orchestra in the Works of Efrem Podgaits: Stylistics of the Genre. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):140-151. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-140-151

Ефрем Иосифович Подгайц[1] — один из наиболее востребованных композиторов современности. Его сочинения исполняются такими крупнейшими музыкантами, как М. Ростропович, В. Попов, М. Плетнёв, В. Юровский, Ю. Башмет, Ф. Липс, А. Гиндин, А. Бузлов, Б. Андрианов, Р. Мамедкулиев, А. Горбачёв, Е. Мечетина, Е. Мочалова, Р. Кофман, В. Синайский, В. Понькин и другие. Интерес к музыке Ефрема Подгайца особенно возрос в последние десятилетия. Творческому облику и индивидуальному авторскому стилю ком-

[1] Е. И. Подгайц (род. 6 октября 1949 года) был удостоен множества престижных государственных премий и наград: заслуженный деятель искусств РФ, лауреат премии Правительства России в области культуры, лауреат премии Российского авторского общества «За вклад в развитие науки, культуры и искусства», а также Российской национальной премии «Арлекин» в номинации «Лучшая работа композитора» в спектакле «Алиса» (2023).

позитора посвящен целый ряд научных трудов, в котором выделим кандидатские диссертации Е. Б. Голубевой [1], Г. А. Рубахиной [2] и В. А. Чайрана [3]. В них центром исследования становится жанр инструментального концерта в творчестве Подгайца.[2] Однако до сих пор тема концертов для балалайки в творчестве Е. Подгайца не исчерпана и не стала предметом специального изучения в современном отечественном музыковедении.

Концерты для балалайки возникли в результате сотрудничества композитора с известным исполнителем на балалайке Андреем Горбачевым[3]. Творчество композитора представлено шестью концертами в разных жанровых версиях, таких как необарочная (концерт A-dur, 2001), концерт-сюита «Причуды» (2008), концерт-фантазия «Декабрь» (2021)], основанный на материале популярных российских эстрадных песен («Времена года в Москве», 2018), «Якутский концерт», 2021; «Песни Юкагиров», 2025, в основу которых положены фольклорные источники. В данной статье акцент сделан на концерте № 1, созданном композитором в начале XXI века и наиболее позднем варианте интерпретации жанра в Якутском концерте, датируемым 2021 годом. Выбор этих концертов обусловлен стремлением установить принципы трактовки концертного жанра, опираясь на первый и последний опусы.

Концерт № 1 A-dur изначально создавался для мандолины и камерного оркестра в творческом союзе с профессором Российской академии музыки имени Гнесиных, популяризатором мандолины в России Вячеславом Павловичем Кругловым. Вторая версия сочинялась специально для Андрея Александровича Горбачева [4][4]. «Якутский концерт» был создан по инициативе заслуженного артиста республики Саха (Якутия) Д. В. Швецова — первого исполнителя сочинения и приурочен к столетию образования республики.

Творческая мысль Подгайца следовала от одночастного концерта № 1 *A-dur,* в котором стилистика барочного жанра сочетается с признаками романтической жанровой модели, к трехчастному циклу «Якутского концерта», в котором отдается предпочтение фольклорной версии концерта, основанной на якутских народных темах, органично взаимодействующих с авторским материалом.

Одночастная композиция Первого концерта и свойственный ей производный контраст, основанный на интонационном родстве главной (пример 1) и побочной партии (пример 2), свидетельствуют о влиянии на автора романтической модели концертного жанра. В связи с этим сошлемся на мнение о концерте № 1 А. Горбачева, первого исполнителя его балалаечной версии,

---

[2] В поле исследовательского внимания находился также концерт-сюита «Причуды» для балалайки с оркестром [2].

[3] А. А. Горбачев — заслуженный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой гитары, домры, балалайки Российской академии музыки имени Гнесиных

[4] Вторая версия концерта была исполнена в феврале 2004 года, тогда как премьера версии для мандолины впервые прозвучала в 2002 году. В настоящее время все чаще исполняется балалаечная версия, которая прочно вошла в программы филармонических концертов и в учебный репертуар студентов высших учебных заведений.

который подчеркивает высокий уровень напряжения, свойственный главной и побочной партиям[5]. Признаки барочного жанра связаны с тембровым цитированием[6], которое становится результатом подражания балалайки звучанию клавесина. Оно достигается приемом гитарного *pizzicato*. Моторная природа тематизма главных партий способствует раскрытию исполнительского потенциала артиста, владеющего техникой гитарного pizzicato в условиях переменности акцентов регулярно меняющихся размеров, а также приемами объемного фигурирования, требующими высокой технической оснащенности.

Пример 1. Е. Подгайц. Концерт № 1 для балалайки с камерным оркестром. Экспозиция, главная партия, ц. 1, 2

Example 1. E. Podgaits. Concerto No. 1 for Balalaika and Chamber Orchestra. Exposition, primary theme



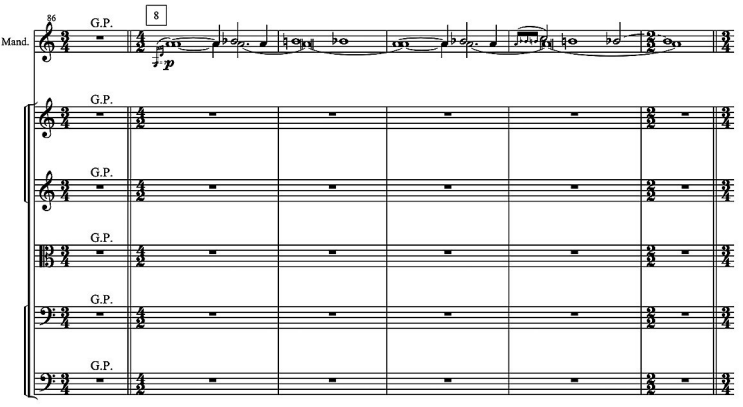
[5] Из беседы с А. А. Горбачевым.

[6] Термин В. Н. Холоповой, см.: Холопова В. Н. Тембровая цитата в музыке Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: Из собраний «Шнитке-центра». Москва: Композитор, 1999. Вып. 1. С. 45–56.



Пример 2. Е. Подгайц. Концерт № 1 для балалайки с камерным оркестром. Экспозиция, побочная партия, ц. 8

Example 2. E. Podgaits. Concerto No. 1 for Balalaika and Chamber Orchestra. Exposition, secondary theme, ц. 8



В первой части «Якутского концерта» героическая главная тема (пример 3), воплотившая воинственный дух северного народа, составляет более яркий контраст побочной теме, ее основой является якутская народная лирическая песня «Цветок любви», материал которой развивается с помощью приема гармонического варьирования.

Пример 3. Е. Подгайц. «Якутский концерт» для балалайки с русским народным оркестром. Часть 1, экспозиция, главная партия, ц. 1

Example 3. E. Podgaits. "Yakut Concerto" for Balalaika and Russian Folk Orchestra. Part 1, exposition, primary theme



В разработочных разделах расположены развернутые каденции, имеющие сходство в применении новых исполнительских методов игры, которые впервые были использованы в балалаечной литературе: для первого концерта — это новая аппликатура в исполнении кварто-тритоновых фигураций.

В каденции «Якутского концерта» использованы двойные флажолеты, не имеющие аналогов в исполнительской практике, где «*выпрямленный первый палец левой руки слегка прикасается к I и II струнам над ладовой пластиной, а первый и второй пальцы правой руки извлекают флажолеты*» [5, *11*]. Стоит также отметить, что композитор уже в первом концерте для балалайки начинает в своем творчестве использовать скордатуру (перестройку третьей струны «ми» на «ре»), применяя ее также в последующих опусах.

Концерты объединяют и каденции, которые в обеих партитурах имеют ключевое значение в становлении формы, как некий переломный момент. Однако если в Первом концерте композитором используется прием обрыва (риторическая фигура *abruptio*), отделяющий разработку от репризы, в первой части «Якутского концерта» каденция объединяет эти разделы. При этом в первом концерте партия солиста сменяет аккорды оркестра, тогда как в Якутском концерте солист вступает после неожиданного прекращения оркестрового звучания.

Каденцию Якутского концерта открывают нисходящие, остро диссонирующие акцентированные аккорды, звучащие fortissimo, постепенно угасающие, основой которых становится интервал большой септимы, тогда как в Первом концерте используется восходящее движение сходных гармонических комплексов, разделяющих разработочный и каденционный разделы генеральной паузой, за которой следуют интонации стонов, передающиеся от скрипок к альтам, виолончелям и контрабасам. В Якутском концерте, напротив, аккорды сменяются нисходящими созвучиями балалайки соло, завершающимися ангемитонным трихордом, а затем — флажолетными обертонами, основанными на симметрии уменьшенного лада. Такого рода интенсивная

ладогармоническая переменность становится объединяющим признаком организации звуковой ткани сочинений.

В первом концерте преобладающей фигурационной разновидностью становится та, что возникает в рамках уменьшенного септаккорда — «гармонического кристалла». Встречаются также кварто-тритоновые комплексы и трезвучия. В Якутском концерте основой образования фигураций в разработочном и репризном разделах сонатной формы является уменьшенный лад, требующий от исполнителя особого внимания к аппликатурным решениям. Эти решения связаны со сменами позиций в чередовании тоновых и полутоновых интонационных ходов.

Демонстрацией виртуозного исполнительского мастерства являются также восходящие хроматические пассажи, исполняемые дубль штрихом и сменяющиеся тритоновыми вертикалями. Они встречаются как в Первом концерте, так и в первой части Якутского концерта. Однако в Первом концерте они становятся кульминационным разделом каденции, тогда как в Якутском концерте они связывают каденцию с репризой и предшествуют объемным фигурациям, основой которых служит минорное трезвучие с колорирующимся основным тоном (*e–es*). Такого рода схождения наблюдаются в стилистике обоих сочинений с той лишь разницей, что их позиции в форме не совпадают.

Сравнивая репризные разделы, следующие за каденциями, можно отметить сходство во в взаимовлиянии тем главной и побочной партий, а также общность в тональном развитии тематизма[7].

Таким образом, общность в драматургических решениях концертов сочетается с вариативностью их образно-содержательного наполнения, что свидетельствует о стилевом разнообразии произведений, их самобытной трактовке формы, музыкального языка.

Образно-содержательный план «Якутского концерта» претворен в трехчастной композиции, состоящей из быстрых крайних частей и медленной средней части. Поначалу он воспринимается как классический вариант трактовки жанра. Однако при прослушивании и анализе произведения становится очевидной его уникальность, где фольклор служит импульсом для создания национального колорита русского Севера. По мнению А. К. Петрова «*взаимоотношения композиторского и народного искусства остаются важным звеном стилевого обогащения новейшей музыки России и заслуживают пристального научного внимания*» [7]. В этом отношении для Подгайца характерно сохранение фольклорных мелодий, не допускающих их переинтонирования и видоизменений. Для композитора важнее создать ту фоноколористическую среду, которая станет для них красочным фоном. Поэтому мелодии якутских народных песен «Цветок любви», «Кукушка» и «Любовь к коню», составивших жанровый спектр

[7] В обоих случаях наблюдается перенос главной партии на полутон вниз. Однако если в концерте № 1 на полтона транспонируется уменьшенный септаккорд, воспринимаемый как знак «*неустойчивости, неопределенности*» [6, *27*] состояния главного героя, то в «Якутском концерте» транспозиция на полтона (d-moll) — как результат достижения цели.

концерта, цитируются полностью и становятся импульсом к дальнейшему развитию музыкального материала. Каждая из них принадлежит к определенному жанровому типу фольклорных источников. Вместе они образуют единую содержательную канву, основанную на контрасте эпической — первой, лирической — второй, героической — третьей частей цикла.

Вторая часть *Andante molto,* в отличие от крайних частей, монотематична: в ее основу положена лирическая народная песня «Кукушка», предваряемая вступлением. Тема является авторской; проводится гобоем на фоне выдержанных аккордов гуслей и воздушных звучаний флейтовых мордентов. В основу аккомпанемента положен принцип перегармонизации тонов «a — as», стилевым показателем которой является красочная «прогрессия» аккордов, включившая в себя малый минорный, большой мажорный септаккорды, нонаккорд. При смене размера она переходит в параллелизм малых минорных, заканчиваясь малым мажорным септаккордом. Постепенно оркестровая партия активизируется, плотность звуковой ткани резко возрастает. В результате простая песня обретает выразительность, опирающуюся на сложные гармонические комбинации.

Стоит отметить, что техника работы с песенным материалом для композитора является естественной и органичной. Этому также способствует vibrato[8]. Тембр звука при этом благодаря артикуляции и способам интонирования приближается к звучанию человеческого голоса, как во второй части «Якутского концерта».

В изложении якутских народных песен особенно ярко проявляется авторское начало. Так, например, композитор использует красочную оркестровку, воссоздающую напряженную стихию зимнего ветра на фоне которой звучит лирическая тема «Цветок любви» первой части. Этому способствует суммарный тембр струнных групп домр и балалаек, заключенный в триольном движении одного из фактурных слоев, сочетающихся с хоральной фактурой партии солиста.

Ярким примером авторского отношения к якутскому фольклору служит и финал концерта. Здесь тема «Любовь к коню», заимствованная из «Антологии камерно-вокальной музыки якутских композиторов» Т. В. Павловой-Борисовой [8, *34*], отмечена в сборнике темпом *Moderato.* У Е. Подгайца она появляется в темпе *Vivo,* что меняет ее художественный образ, отличающийся от традиционного звучания фольклорной песни воинственным характером с оттенком героики.

Третья часть концерта начинается с сольного вступления якутского национального музыкального инструмента — варгана (*Vargan* F). Его включение в партитуру связано со стремлением композитора создать атмосферу особого ритуального пространства. В связи с этим необходимо сослаться на мнение

---

[8] Vibrato — «*прием игры, в котором уменьшение и увеличение натяжения струны приводит к незначительному понижению и повышению звучащего тона. Частота вибрирования при этом должна определяться характером исполняемой музыки*» [10, *112*].

Т. Б. Сидневой, которая акцентировала внимание на якутском народном инструменте, наделившим звучание главной темы особым колоритом, позволяющим представить главную тему как «культурный символ Якутии»[9] (пример 4). Далее к нему присоединяется группа ударных и народных щипковых (балалайка контрабас, а затем домра альт и балалайка альт, балалайка бас и баяны 1, 2), что определяет звучание, отмеченное высоким уровнем напряжениям.

В цифре 83 переходным разделом *Allegro molto* в партии балалайки впервые используются октавные позиции в левой руке с добавлением среднего голоса (ч. 4) в трезвучии. Стоит отметить впервые появившиеся в исполнительской практике на балалайке октавные пассажи в быстром темпе по двум струнам (ц. 93)[10].

Необходимо отметить сложную ритмическую канву Якутского концерта, связанную с использованием нерегулярной акцентной метрики, тяготением к асимметричным размерам с переменной дольностью и полиритмией, которые наряду с усложнением музыкального языка стали особыми «*признаками претворения музыкального материала в неофольклорном ключе*» [3, *23*]. Не менее примечательным в первом концерте становится использование полиритмической фигурации с несовпадающей акцентностью в партии солиста и оркестра (ц. 28, Presto).

Специфика трактовки концертного жанра в творчестве Подгайца неразрывно связана с включением в арсенал исполнительских средств новых приемов игры на балалайке. Выделим в связи с этим особый тип фигураций большого диапазона, представляющий определенную трудность при исполнении их приемом гитарного pizzicato по всем струнам, а также двойные флажолеты, не имеющие аналогов в исполнительской практике. Особого внимания от исполнителя требует выбор аппликатуры при сменах позиций, вызванный чередованием тоновых и полутоновых интонационных ходов. Новизной отмечены октавные пассажи по двум струнам в финале Якутского концерта (ц. 93), требующие особого виртуозного мастерства от исполнителя.

Наблюдения за воплощением жанра концерта в творчестве Подгайца позволяют сделать следующие выводы. Принадлежащие к разным периодам творчества композитора, концерты для балалайки с оркестром вобрали в себя как общестилевые признаки, так и существенные различия в трактовке жанра. Различные композиторские версии были отражены в композиции произведений: с одной стороны, представленной одночастной формой, вобравшей в себя уникальный синтез романтического и барочного жанров, обогащенных стилем Подгайца, с другой стороны, трехчастным циклом, в котором фольклорный материал органично сочетается с авторским. Каденции концертов расположены в драматургически значимых разделах формы: каденция первого концерта отделяет разработку от репризы приемом abruptio, в Якутском концерте, напротив, каденция объединяет эти два раздела, становясь в обоих случаях концентрата-

[9] Заболоцкая Л. А. Культурный символ Якутии. IV Всероссийский конкурс научно-творческих проектов студентов и аспирантов «Консерваторская наука». 26.12. 2024.

[10] Рекомендации по развитию исполнения интервальной техники такого рода предложены во второй части современной школы игры на балалайке (авторы: А. А. Горбачев, И. В. Иншаков) [11, *51–53*].

Пример 4. Е. Подгайц. Якутский концерт для балалайки с русским народным оркестром. Часть 3, вступление

Example 4. E. Podgaits. Yakut Concerto for Balalaika and Russian Folk Orchestra. Part 3, introduction



ми виртуозного исполнительского мастерства, представленного интенсивной переменностью артикуляционно-штриховой сферы, требующих особого внимания к методам звукоизвлечения, к новым формам объемной фигурационной техники.

Подводя итоги, мы приходим к выводу о вариантной трактовке жанра концерта в творчестве Подгайца, неоднородности признаков «его языкового обновления»[11]. Подобная неоднородность трактовки жанра становится важным показателем его изменений, связанных с открытиями в сфере музыкального языка, форм и композиционных особенностей произведений.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Голубева Е. Б.* Жанр концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайца: автореферат дис… кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Москва, 2010. — 26 с.
2. *Рубахина Г. А.* Инструментальный концерт в творчестве Е. Подгайца: трактовка жанра: автореферат дис... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Ростов-на-Дону, 2014. — 25 с.
3. *Чайран В. А.* Сюита для балалайки отечественных композиторов XX–XXI столетий: жанрово-стилевые аспекты: автореферат дис… кандидата искусствоведения: 5. 10. 3. — Ростов на Дону, 2023. — 26 с.
4. *Имханицкий М. И.* Исполнительско-педагогические принципы деятельности Андрея Александровича Горбачева: соединить балалайку и фрак по-новому // Музыка и время. — Москва. — 2021. — №5. — С. 33–36.
5. *Горбачев А. А., Иншаков И. В.* Современная школа игры на балалайке. Часть 1. Учебно-методическое пособие. — Москва: Музыка, 2018. — 272 с.
6. *Говоров Н. А.* Концерт No 1 для балалайки и камерного оркестра A-dur Е. Подгайца: стиль и исполнительские приемы // Художественное образование и наука. 2024. — No 4 (41). — С. 26–30. https://doi.org/10.36871/ hon.202404026.
7. *Петров А. К.* Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке: 1980-2005 : основные тенденции, новые композиторские подходы: автореферат дис... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Москва, 2007. — 28 с.
8. *Имханицкий М. И.* Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. Второе, исправленное и дополненное. — Москва: РАМ имени Гнесиных. — 2018. — 232 с.
9. *Павлова-Борисова Т. В.* Антология камерно-вокальной музыки якутских композиторов для голоса и фортепиано. Якутия: ООО Издательско-информационно-технологический центр «Алаас», 2018. — 363 с.
10. *Горбачев А. А., Иншаков И. В.* Современная школа игры на балалайке. Часть 2. Учебно-методическое пособие. — Москва: Музыка, 2020. — 232 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Никита Андреевич Говоров — аспирант, преподаватель кафедры гитары, домры, балалайки Российской академии музыки имени Гнесиных.

---

11 Ф. де Соссюр. Заметки по общей лингвистике. М.: Прогресс, 1990. С. 49

REFERENCES

1. *Golubeva E. B*. Zhanr kontzerta i opery v tvorchestve Efrema Podgaitsa [The Genre of Concerto and Opera in the Works of Efrem Podgaits]: avtoreferat dis… kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. Moscow, 2010. 26 p.
2. *Rubakhina G. A*. Instrumental'nyy kontzert v tvorchestve E. Podgaitsa: traktovka zhanra [The Instrumental Concerto in the Works of E. Podgaits: Interpretation of the Genre]: avtoreferat dis… kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2014. 25 p.
3. *Chayran V. A*. Syuita dlya balalaiki otechestvennykh kompozitorov XX–XXI stoletiy: zhanrovo-stilevye aspekty [The Suite for Balalaika by Russian Composers of the 20th–21th Centuries: Genre and Stylistic Aspects]: avtoreferat dis… kandidata iskusstvovedeniya: 5.10.3. Rostov-na-Donu, 2023. 26 p.
4. *Imkhanitsky M. I*. Ispolnitel'sko-pedagogicheskie printsipy deyatel'nosti Andreya Aleksandrovicha Gorbacheva: soedinit' balalaiku i frak po-novomu [Performance and Pedagogical Principles of Andrey Aleksandrovich Gorbachev: Combining the Balalaika and the Tailcoat in a New Way] // Muzyka i vremya. 2021. № 5. P. 33–36.
5. *Gorbachev A. A., Inshakov I. V*. Sovremennaya shkola igry na balalaike. Chast' 1. Uchebno-metodicheskoe posobie [Modern School of Balalaika Playing. Part 1. Teaching Manual]. Moscow: Muzyka, 2018. 272 p.
6. *Govorov N. A*. Kontzert No 1 dlya balalaiki i kamernogo orkestra A-dur E. Podgaitsa: stil' i ispolnitel'skie priemy [Concerto No. 1 for Balalaika and Chamber Orchestra in A major by E. Podgaits: Style and Performance Techniques] // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2024. No 4 (41). P. 26–30. DOI: 10.36871/hon.202404026.
7. *Petrov A. K*. Pretvorenie russkogo fol'klora v sovremennoy khorovoy muzyke: 1980–2005: osnovnye tendentsii, novye kompozitorskie podkhody [The Interpretation of Russian Folklore in Contemporary Choral Music (1980–2005): Main Trends and New Composer Approaches]: avtoreferat dis… kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. Moscow, 2007. 28 p.
8. *Pavlova-Borisova T. V*. Antologiya kamerno-vokal'noy muzyki yakutskikh kompozitorov dlya golosa i fortepiano [Anthology of Chamber Vocal Music by Yakut Composers for Voice and Piano]. Yakutsk: Alaas, 2018. 363 p.
9. *Imkhanitsky M. I*. Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii [New Insights into Articulation and Bowing in Musical Intonation]. Izd. vtoroe, ispravlennoe i dopolnennoe. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, 2018. 232 p.
10. *Gorbachev A. A., Inshakov I. V*. Sovremennaya shkola igry na balalaike. Chast' 2. Uchebno-metodicheskoe posobie [Modern School of Balalaika Playing. Part 2. Teaching Manual]. Moscow: Muzyka, 2020. 232 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikita A. Govorov — Graduate Student and Lecturer of the Guitar, Domra, and Balalaika Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 01.06.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 25.06.2026
Принята к публикации / Accepted: 09.07.2026

ISSN 2227-9997 (PRINT)

События

Обзорная статья
УДК 78:004
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-152-158

Медиакомпозиция в Гнесинском доме



Ярослав Владимирович Глушаков
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
gloushakov@gnesin-academy.ru,
https://orcid.org/0000-0002-0267-0599

Аннотация: Статья посвящена новому направлению в музыкальном образовании и науке, которое недавно открылось в Российской академии музыки имени Гнесиных.

Рассматриваются различные аспекты деятельности направления медиамузыки в контексте деятельности Гнесинского дома: научно-исследовательское, образовательное. Представлен обзор таких масштабных конкурсных мероприятий, как «Кинорекс» и «Звуковая среда современности».

Ключевые слова: Медиакомпозиция, киномузыка, «Кинорекс», «Звуковая среда современности», РАМ имени Гнесиных, Иван Бурляев, Юрий Потеенко, Приоритет 2030

Для цитирования: *Глушаков Я. В.* Медиакомпозиция в Гнесинском доме // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 152–158. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-152-158

© Глушаков Я. В., 2026

Events

Review article

Mediacomposition at the Gnesins' Institution

Yaroslav V. Gloushakov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
gloushakov@gnesin-academy.ru, https://orcid.org/0000-0002-0267-0599

Abstract: The article is devoted to a new direction in musical education and science recently established at the Gnesin Russian Academy of Music.

The study examines various aspects of mediamusic as an academic and creative field within the framework of the Gnesins' institution, focusing specifically on its research and educational dimensions. Furthermore, the paper provides a comprehensive overview of such large-scale competitive events as "Kinorex" and "The Sound Environment of Modernity".

Keywords: Media Composition, film music, "Kinorex", "Zvukovaya sreda sovremennosti", Gnesin Russian Academy of Music, Ivan Burlyaev, Yuri Poteenko, "Priority 2030" Academic Leadership Program

For citation: *Gloushakov Ya. V.* Mediacomposition at the Gnesins' Institution. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2026;(3):152-158. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-152-158

Пожалуй, сегодня никто не станет отрицать широту такого явления как медиамузыка[1]. Только в июле 2026 года в Москве состоялись концерты[2]: «Оркестр при свечах. Шедевры мировой киномузыки. Пираты Карибского моря, Ведьмак, Игра престолов», «Саундтрек-шоу в Соборе. Интерстеллар, Пираты карибского моря, Гладиатор, Титаник». Есть в анонсе и музыка отечественных кинокомпозиторов, например, концерт «Орган и свечи. Музыка великих: Микаэл Таривердиев. Ирония судьбы, Семнадцать мгновений весны, Король-олень». Обратим внимание: наряду с оркестровым исполнением киномузыки в программе встречаются также органные концерты

[1] Материалы статьи были частично озвучены на Международной научной конференции, посвященной 150-летию Е. Ф. Гнесиной «Современная музыка как научная проблема» (28–30 ноября 2023, Москва, Российская академия музыки имени Гнесиных).
The materials of the article were partially presented at the International Scientific Conference dedicated to the 150th anniversary of Elena Gnesina, titled "Contemporary Music as an Academic Problem" (November 28–30, 2023, Moscow, Gnesin Russian Academy of Music).

[2] Афиша проекта «Шедевры мировой киномузыки» на 2026 год [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.belcantofund.com/series/kinomuzika (дата обращения: 19.08.2026).

с саундтреками из фильмов и даже из аниме, а также на то, что многие концертные афиши обезличены[3].

Широкий академический интерес к медиамузыке подтверждается исследовательской практикой крупнейших научных центров страны. В частности, теоретико-методологические принципы кинозвука исследуются во Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова (в трудах Ю. В. Михеевой), а на базе Государственного института искусствознания этой проблематике посвящаются масштабные специализированные мероприятия — например, ежегодная научная конференция «Музыка в кинематографе: история и современность». В русле этого общероссийского контекста активно развивается и гнесинская научная школа, где данная проблема исследуется уже достаточно давно. Назову следующие диссертационные исследования: «Антон Батагов: избранные жанровые формы — поэтика выразительных средств»[4] Веры Рябовой[5]; «Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана»[6] Александра Тавризяна[7]. Добавлю в этот список и свою диссертацию «Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века»[8], так как массовая песня являлась чуть ли не главным героем в кинематографе рассматриваемого мною периода[9]. В настоящее время на кафедре теории музыки ведется исследование музыки *фоновой*.

С практической стороной медиамузыки наша Академия столкнулась относительно недавно. Все началось с двух ключевых событий: молодежного фестиваля-конкурса «Kinorex», прошедшего в 2021 и 2022 годах, и конкурса медиакомпозиций «Звуковая среда современности», который впервые состоялся в 2022 г. и стал уже традиционным гнесинским событием, финальные этапы которого проходят в конце каждого календарного года.

Основной идеей фестиваля-конкурса «Кинорекс» стало формирование многочисленных творческих тандемов в формате «композитор–режиссер». Молодые режиссеры отправляли заявки на конкурс (это были уже готовые короткометражные фильмы, в большинстве случаев включающие музыкальную аудиодорожку). Одновременно с этим проходил первый, отборочный тур у композиторов-конкурсантов: они присылали свои сочинения и рассказывали про свой композиторский бэкграунд.

Затем наступал новый этап, который организаторы задумали в виде тендера. Композиторы получили доступ ко всем фильмам, которые прислали ре-

---

[3] Там же.

[4] *Рябова В. А.* Антон Батагов: избранные жанровые формы — поэтика выразительных средств: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2021. 179 с.

[5] Научный руководитель — доктор искусствоведения, проф. Н. С. Гуляницкая.

[6] *Тавризян А. В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2019. 250 с.

[7] Научный руководитель — доктор искусствоведения, проф. Т. В. Цареградская.

[8] *Глушаков Я. В.* Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2016. 191 с.

[9] Научный руководитель — доктор искусствоведения, проф. Т. И. Науменко.



Ил. 1. Ректор РАМ имени Гнесиных проф. А.С. Рыжинский торжественно открывает финальный этап конкурса «Звуковая среда современности», 2022 год[10]

Fig. 1. Prof. Alexander S. Ryzhinsky, Rector of the Gnesin Russian Academy of Music, officially opening the final stage of the "Contemporary Sound Environment" competition, 2022

жиссеры и начинали писать к ним музыку. Можно было выбрать любой фильм, несколько фильмов, даже *все* фильмы. На создание демоверсий саундтреков давалась неделя (и это, надо сказать, очень жесткие условия!). После этого режиссеры-конкурсанты выбирали понравившегося композитора, и у последнего был месяц для предоставления записи своей оригинальной музыки и партитуру для симфонического оркестра.

Результаты проделанной работы оценивало жюри, в которое входили отечественные композиторф, режиссеры, продюсеры и критики. От творческих тандемов жюри ожидало *«свежесть киноязыка и эмоционального воздействия на зрителя»*[11]. Проекты финалистов конкурса публично демонстрировались на закрытии фестиваля на огромном экране в зале «Известия Холл» под аккомпанемент симфонического оркестра.

В 2022 году проект получил международных статус: организаторы обработали более 400 заявок из Ирана, Испании, Мексики, России и Чили. По словам члена организационного комитета, ректора РАМ имени Гнесиных Александра Рыжинского, *«Фестиваль KINOREX — очень хороший пример того, что несмотря ни на что, искусство вечно, а границ для творческих людей не существует»*[12].

Параллельно с конкурсной частью фестиваля в Музыкальной гостиной дома Шуваловой проходили также и образовательные мероприятия: мастер-классы и лекции членов жюри.

---

10 Источник: https://gnesin-academy.ru/science/projects/zvukovaya-sreda-sovremennosti

11 KINOREX — 2022: единство музыки и кино возвращается [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://gnesin-academy.ru/news/creativity/kinorex_2022_edinstvo_muzyki_i_kino_vozvrashchaetsya (дата обращения: 19.08.2026).

12 Там же.



Ил. 2. Буклеты с программой Всероссийского конкурса медиакомпозиций «Звуковая среда современности», 2022 год

Fig. 2. Program booklets for the All-Russian Media Composition Competition "Contemporary Sound Environment", 2022

Конкурс медиакомпозиций «Звуковая среда современности». Во время подготовки этого проекта организаторы старались сделать что-то очень непохожее на «Кинорекс», который получился по-своему безупречным. [13]

В новом проекте у конкурсантов оказались «развязанные руки»: композиторы-участники получили возможность отправлять любые видеозаписи со своей авторской музыкой для оценки жюри. На конкурс принимаются заявки и оригинальное конкурсное сочинение с видеорядом продолжительностью не более восьми минут, а саундтрек видеоролика должен всецело отражать художественные, а также технические возможности авторской концепции[14].

Номинации конкурса:
- Музыка для игрового кино;
- Музыка для документальных фильмов;
- Музыка для анимационных фильмов;
- Музыка для рекламы (коммерческая и социальная реклама, трейлеры);
- Музыка для телевидения;
- Музыка для видеоигр;
- Музыка для театральных постановок.

Конкурс медиакомпозиций проводится в два этапа: отборочный и финальный тур. В первом туре члены жюри заочно рассматривают заявки и конкурсные работы участников-конкурсантов и готовят для них тематическое задание. Финальный тур проходит в Концертном зале РАМ имени Гнесиных в форме публичного конкурсного просмотра, где работы финалистов демонстрируются на большом экране.

Работы конкурсантов IV Всероссийского конкура медиакомпозиций «Звуковая среда современности» в 2025 году оценивало жюри, состоящее из звезд отечественной киноиндустрии — это авторы музыки для блокбастеров Иван Бурляев и Юрий Потеенко, а также композитор и саунд-дизайнер Василий Филатов. Экспертами выступили видные искусствоведы: заве-

---

13 Источник: https://gnesin-academy.ru/science/projects/zvukovaya-sreda-sovremennosti

14 ПРИОРИТЕТ 2030: IV Всероссийский конкурс медиакомпозиций «Звуковая среда современности» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://gnesin-academy.ru/science/projects/prioritet-2030-iv-vserossiyskiy-konkurs-mediakompozitsiy-zvukovaya-sreda-sovremennosti (дата обращения: 19.05.2026).

дующая отделом междисциплинарных исследований киноискусства ВГИК имени С. А. Герасимова, доктор искусствоведения Юлия Михеева и руководитель научно-творческого центра современной музыки РАМ имени Гнесиных, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Юлия Пантелеева.

Такие мероприятия, как «Кинорекс» и конкурс медиакомпозиций «Звуковая среда современности», требуют очень серьезной финансовой поддержки. Автор концепции и организатор фестиваля Никита Брусин, будучи студентом первого курса кафедры «Продюсерство исполнительских искусств» факультета современной музыкальной индустрии, защитил авторский проект и выиграл крупный грант на его проведение[15]. «Звуковая среда современности» — второй конкурс РАМ имени Гнесиных для медиакомпозиторов — проходит благодаря реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030», это масштабная в современной истории России государственная программа поддержки университетов, которая направлена на повышение конкурентоспособности страны в области образования, науки и технологий и предполагает десятилетний срок реализации[16].

В 2023–2024 учебном году в Академии стартовала новая образовательная программа уровня магистратуры. Теперь наш вуз готовит композиторов для различных медиасфер: киноиндустрии, телевидения, видеоигр и прочих новых медиа.

Как отмечает заведующий кафедрой композиции РАМ имени Гнесиных Кузьма Бодров в своем интервью журналу «Музыкальная жизнь», «*На это [открытие программы — Я. Г.] были выделены серьезные средства — Академия Гнесиных закупила мультимедийное оборудование. Собственно, процесс закупок, который был затруднен по понятным причинам усложнившейся коммуникации с зарубежными производителями, и заставил перенести на год открытие поступления на медиакомпозицию. Но сейчас вступительные испытания успешно прошли три абитуриента на бюджетные места, и еще один человек будет учиться на платной основе. Приглашены преподавать композиторы, которые давно уже связаны с медиакомпозицией: Юрий Потеенко, Артем Васильев, Никита Каменский, а также Татьяна Егорова, обладающая глубокими знаниями по истории кино*»[17].

---

[15] «Кинорекс» получил грантовую поддержку от Федерального агентства по делам молодежи («Росмолодежь»).

[16] Сайт программы «Приоритет 2030» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://priority2030.ru (дата обращения: 19.08.2026).

[17] Кузьма Бодров: Композитор должен быть во всеоружии [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. 09.08.2023. Режим доступа: https://muzlifemagazine.ru/kuzma-bodrov-kompozitor-dolzhen-byt (дата обращения: 19.08.2026).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Рябова В. А.* Антон Батагов: избранные жанровые формы — поэтика выразительных средств: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рябова Вера Андреевна. — Москва, 2021. — 179 с.
2. *Тавризян А. В.* Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Тавризян Александр Владимирович. — Москва, 2019. — 250 с.
3. *Глушаков Я. В.* Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Глушаков Ярослав Владимирович. — Москва, 2016. — 191 с.
4. Кузьма Бодров: Композитор должен быть во всеоружии [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. 09.08.2023. Режим доступа: https://muzlifemagazine.ru/kuzma-bodrov-kompozitor-dolzhen-byt (дата обращения: 19.08.2026).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ярослав Владимирович Глушаков — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Ryabova V. A.* Anton Batagov: izbrannye zhanrovye formy — poetika vyrazitel'nyh sredstv [Anton Batagov: Selected genre forms — poetics of expressive means]: diss. … kand. iskusstvovedeniya [PhD scientific research]: 17.00.02. Ryabova Vera Andreevna. Moscow. 2021.
2. *Tavrizyan A. V.* Poetika kinomuzyki Tomasa N'yumana [The Poetics of Film Music by Thomas Newman]: diss. … kand. iskusstvovedeniya [PhD scientific research]: 17.00.02. Tavrizyan Aleksandr Vladimirovich. Moscow. 2019.
3. *Gloushakov Ya.V.* Massovaya pesnya v otechestvennoj kul'ture pervoj poloviny XX veka [Mass song in Russian culture of the first half of the 20th century]: diss. … kand. iskusstvovedeniya [PhD scientific research]: 17.00.02. Gloushakov Yaroslav Vladimirovich. Moscow. 2016.
4. Kuz'ma Bodrov: Kompozitor dolzhen byt' vo vseoruzhii [Kuzma Bodrov: The composer must be fully armed] [Electronic resource]. Muzykal'naya zhizn' [The Music life]. August 9, 2023. URL: https://muzlifemagazine.ru/kuzma-bodrov-kompozitor-dolzhen-byt (accessed: 19.08. 2026).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yaroslav V. Gloushakov — Cand.Sci.(Arts), Senior Lecturer of Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music

Поступила в редакцию / Received: 25.05.2026
Одобрена после рецензирования / Revised: 19.07.2026
Принята к публикации / Accepted: 02.07.2026

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогики» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1-2003 и ГОСТ 7.0.5-2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

1) аннотацию на русском и английском языке объемом до 1200 знаков;

2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке);

3) краткие сведения об авторе (фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права.

Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

The journal "Scientific Notes of the Gnesin Russian Academy of Music" publishes scientific articles, the subject of which corresponds to the specialties 5.10.1 "Theory and history of culture, art" and 5.10.3 "Types of art (Musical art)" branches of science "Art History", as well as the specialty "Pedagogy" 5.8.7 "Methodology and technology of vocational education".

A prerequisite for publication is the scientific novelty of the proposed material and the high professional level of its presentation.

The authors send their articles by e-mail to the editorial office of the journal or they are transmitted directly to the editorial office on any electronic medium.

The volume of the article is from 15 to 30 thousand characters (including spaces), including an article by article bibliographic list (recommended minimum of 7–10 titles of scientific literature), designed in accordance with GOST 7.1-2003 and GOST 7.0.5-2008, 3–5 illustrations and/or musical examples. Works that go beyond the specified volume are considered by the editorial board as an exception.

The text of the article must be typed on a computer in MS Word (*.docx format or *.doc) in Times New Roman font (font size 12–14 points with single or one-and-a-half spacing).

All illustrative materials — musical examples, photographs, tables, diagrams — are sent in separate files in the format *.jpg or *.tif; minimum resolution — 300 dpi (for tables, diagrams and musical examples — 600 dpi). Scanned materials must be in grayscale mode.

The article must be accompanied by:

1) an abstract in Russian and English with a volume of at least 120–150 words;

2) 7–10 keywords (in Russian and English);

3) brief information about the author (surname, first name and patronymic in Russian and English in the author's transliteration, academic degree and title, place of work, position with the full name of the department, as well as e-mail).

In accordance with the legislation of the Russian Federation, the authors transfer to the founder and publisher of the journal (the Gnesin Russian Academy of Music) the rights to publish manuscripts on the basis of a non-exclusive license, for which they fill out the forms of the relevant agreements and transfer them to the editorial office (personally or by mail: 121069, Povarskaya str., 30/36).

The authors retain all other rights as owners of their manuscripts: the right of authorship to these works and other personal non-property rights established by law.

The founder owns the copyright to the magazine as a whole. At the same time, the authors guarantee that the articles, the rights to use which they transfer, are their original works, and that previously these articles were not officially transferred to anyone for reproduction or other use.

The authors bear full responsibility for the content of their articles and for the very fact of their publication. The editorial board of the journal, as well as its founder and publisher, do not bear any responsibility to the authors and/or third parties and organizations for possible damage caused by the publication of their articles.