

И. П. ДАБАЕВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***В. С. КОЧАРЯН***Детская музыкальная школа им. М. Ф. Гнесина (Ростов-на-Дону)***ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ Р. М. ГЛИЭРА В КОНТЕКСТЕ
РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

В 2025 году отечественное музыкальное сообщество отметило 150-летие со дня рождения Рейнгольда Морицевича Глиэра и 130-летие Гнесинской системы образования. Композитор начинал свою педагогическую деятельность в школе, основанной семьей Гнесиных, его творческое становление также было тесно связано с данным учебным заведением. По просьбе сестер Гнесиных он создавал сочинения, которые сразу включались в репертуар учащихся – исполнялись в классах и на концертной эстраде.

Среди таких произведений особое место занимают фортепианные циклы, созданные в период с 1904 по 1911 годы. Эти опусы продолжают традиции данного жанра, сложившиеся в творчестве композиторов-романтиков. Связь с указанными традициями обнаруживается в романтическом мироощущении, которое преломляется в образно-эмоциональных и жанровых характеристиках сочинений.

Основу фортепианных циклов Глиэра составили непрограммные моножанровые и полижанровые сочинения. К моножанровым относятся циклы мазурок, прелюдий и эскизов. Каждая из миниатюр, входящая в цикл мазурок, отмечена значительной поэтизацией жанра. Собрание эскизов характеризуется не только импровизационностью, краткостью и спонтанностью высказывания, прихотливыми ритмическими рисунками, но и ярко выраженной мелодической основой – ее истоки связаны с русской романсовой и песенной лирикой.

Среди программных фортепианных циклов преобладают обобщенно-сюжетные, в которых объединяются пьесы, имеющие программное название, и миниатюры, в чьих названиях фиксируется определенный жанр.

В соотношении концертного и камерного жанровых стилей миниатюр, входящих в фортепианные циклы, преобладающим является последний, что, очевидно, связано с предназначением для исполнения юными музыкантами.

В заключении статьи сделан вывод о том, что в современной музыкальной практике преобладает исполнение отдельных миниатюр Глиэра. Однако его фортепианные циклы обладают целостностью, связанной с определенными художественными замыслами. Соответствующее исполнение подобных циклов представит несомненный интерес для юных музыкантов и для их слушателей.

Ключевые слова: Р. М. Глиэр, Гнесинская система образования, фортепианные циклы, посвящения, сочинения для детей и юношества, программные и непрограммные произведения, танцевальные и песенные жанры в фортепианных циклах.

Для цитирования: Дабеева И. П., Кочарян В. С. Фортепианные циклы Р. М. Глиэра в контексте русской музыкальной культуры начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 67–73.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_67

I. DABAEVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

V. KOCHARIAN

M. Gnesin Children's Music School (Rostov-on-Don)

R. GLIÈRE'S PIANO CYCLES IN THE CONTEXT OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE EARLY 20th CENTURY

In 2025, the Russian musical community celebrated the 150th anniversary of Reinhold Glière's birth and the 130th anniversary of the Gnesins educational system. The composer began his pedagogical career at the school founded by the Gnesin family, and his artistic development was also closely linked to this educational institution. At the request of the Gnesin sisters, he composed works that were immediately incorporated into the students' repertoire and performed both in the classroom and on the concert stage.

Among these works, a special place is occupied by the piano cycles created between 1904 and 1911. These opuses continue the traditions of this genre established by Romantic composers. Their connection to these traditions is evident in the Romantic worldview, embodied in the figurative, emotional, and genre characteristics of the compositions.

Glière's piano cycles are based on non-programmatic mono-genre and poly-genre works. The mono-genre works include cycles of mazurkas, preludes, and sketches. Each miniature within the mazurka cycle is marked by a significant poeticization of the genre. The collection of sketches is characterized not only by improvisational quality, brevity, spontaneity and intricate rhythmic patterns, but also by a pronounced melodic foundation – its origins are connected to Russian romance and song lyricism.

Among the programmatic piano cycles, generalized narrative forms predominate, uniting pieces with programmatic titles and miniatures whose titles indicate a specific genre.

In the balance between the concert and chamber stylistic features of the miniatures included in the piano cycles, the latter clearly prevails, which is clearly due to their intended performance by young musicians.

The article concludes that contemporary musical practice tends to favor performance of individual miniatures. However, Glière's piano cycles possess an integrity rooted in distinct artistic concepts. Performance of these cycles will undoubtedly be of interest both to young musicians and to their audiences.

Keywords: R. Glière, Gnessin System of Education, piano cycles, dedications, works for children and youth, programmatic and non-programmatic works, dance and song genres in piano cycles.

For citation: Dabaeva I., Kocharian V. R. Glière's piano cycles in the context of Russian musical culture of the early 20th century. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 67–73.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_67



В творчестве Рейнгольда Морицевича Глиэра значительное место занимают фортепианные циклы, созданные в период с 1904 по 1911 годы. Интерес композитора к сочинению произведений для фортепиано не случаен, в связи с чем следует обратиться к историческому контексту музыкальной культуры данного времени.

Во второй половине XIX века музыкальная жизнь России заметно оживилась. Организации регулярной концертной практики способствовало создание Русского музыкального общества (РМО). К концу 1850-х годов на фоне успешной деятельности Общества возникла необходимость в открытии музыкальных учебных заведений – первых консерваторий в Санкт-Петербурге (1862) и Москве (1866), чьи планы и задачи неразрывно связывались с замыслами РМО. Формирование

учреждений различных уровней, в том числе детских музыкальных школ, потребовало не только привлечения профессиональных педагогов, но и расширения репертуара для обучающихся. Благодаря сложившейся творческой атмосфере в музыкальных учебных заведениях России значительно возрос интерес молодых композиторов к фортепианному искусству. Талантливые композиторы-пианисты пополняли русскую фортепианную литературу новыми сочинениями.

Творчество Р. М. Глиэра во многом определялось теми целями, которые стояли перед музыкальным искусством в данное время.

После успешного окончания в 1901 году Московской консерватории Глиэра пригласили занять должность преподавателя теоретических дисциплин в недавно открывшейся частной му-

зыкальной школе сестер Гнесиных. Значительный вклад в совершенствование системы музыкального образования внесла Елена Фабиановна Гнесина – педагог, общественный деятель, композитор, автор фортепианных произведений для юных исполнителей, призванием которой «...было разделить свою любовь к музыке с другими, превратив ее из элитарного увлечения образованного сословия в украшение досуга миллионов людей» [1, с. 16] путем совершенствования методики преподавания игры на фортепиано, продолжения и развития лучших традиций русской пианистической школы. Ученики Ел. Ф. Гнесиной оставили немало интересных воспоминаний о занятиях, основная цель которых заключалась «...в раскрытии и воспитании таланта, в индивидуальном подходе и бережном отношении к личности ребенка» [2, с. 31]. Тем самым Елена Фабиановна утверждала новые традиции музыкального воспитания и образования, которые бережно сохраняются ее многочисленными последователями, отмечающими, что она «...всей своей жизнью и деятельностью (по существу неразделимыми) раскрыла значение и ценность педагогического образования музыкантов» [3, с. 15].

К концу первого десятилетия своего существования школа заняла положение одного из лучших музыкальных заведений Москвы. На ежегодные концерты учащихся съезжались многие знаменитые музыканты страны. Среди них постоянным гостем был С. В. Рахманинов, друг Ел. Ф. Гнесиной по консерватории.

О начале своей работы в школе Гнесиных Глиэр вспоминал: «Постановка в школе была настолько серьезна и строга, что в первое время, вследствие моей молодости, ко мне как к преподавателю относились несколько скептически, зачастую задавая мне “каверзные” вопросы. С течением времени, однако, эти сомнения рассеялись, и наша общая с сестрами Гнесиными педагогическая работа шла дружно и продуктивно в течение ряда лет» [4, с. 76]. Елена Фабиановна отмечала, что уже в молодые годы «Глиэр поража нас своей исключительной работоспособностью и необыкновенным трудолюбием» [Там же, с. 77], выделяя среди лучших его качеств редкую доброту, чуткость и поразительную скромность [Там же, с. 78]. В письме композитору от 31 декабря 1913 года она писала: «О Вас неизменно говорят с умилением и с любовью» [5, с. 120].

Глиэр способствовал значительному расширению педагогического репертуара этого учебного заведения. По просьбе сестер Гнесиных композитором был написан ряд фортепианных произведений для двух- и четырехручного исполнения, хоровые сочинения и различные ин-

струментальные ансамбли. Существенное место среди них занимали фортепианные циклы для детей и юношества, которые предназначались для юных музыкантов с различным уровнем подготовки: «Две пьесы» ор. 16 и ор. 99, «Три пьесы» ор. 19 и ор. 21, «Пять эскизов» ор. 17, «Двенадцать эскизов средней сложности» ор. 47, «Три мазурки» ор. 29, «Двадцать пять прелюдий» ор. 30 (в пяти тетрадах), «Восемь легких пьес» ор. 43, «Двенадцать детских пьес» ор. 31, «Двадцать четыре характерные пьесы для юношества» ор. 34 (в четырех тетрадах) и многие другие.

В Берлине, где Глиэр пребывал с 1906 по 1908 гг. с целью дальнейшего совершенствования своего музыкального образования, он продолжал сочинять музыку для детей и регулярно отправлял свои фортепианные миниатюры Гнесиным. Позднее, когда композитора пригласили стать директором Киевской консерватории, он по-прежнему поддерживал тесную дружескую связь с Гнесиными. В письмах к сестрам Глиэр расспрашивал о своих бывших учениках и их успехах. Он писал Елене Фабиановне: «А мне бы очень хотелось знать, что делается у Вас в школе и как идут мои бывшие классы. Пожалуйста, напишите. Очень скучаю по Москве и московской жизни» [4, с. 77].

Фортепианные произведения Глиэра часто звучали в концертах. Об одном из них Елена Фабиановна сообщала композитору: «Через неделю у нас состоится большой ученический вечер в зале Синодального училища. В программе есть несколько Ваших вещей, которые так хорошо исполняются малышами, что остается пожалеть, что Вас здесь нет и Вы не услышите» [5, с. 119]. Глиэр и сам исполнял собственные сочинения. Информирова Ел. Ф. Гнесину о гастрольной поездке по Кавказу, он писал, что ему «пришлось участвовать в школьных концертах и нужно было исполнять свои пьесы» [4, с. 78].

Елена Фабиановна отмечала, что сочинения, созданные Глиэром в этот период, «посвящались обычно сестрам Гнесиным» [4, с. 77]: фортепианный цикл «Двадцать четыре характерные пьесы для юношества» ор. 34 – Евг. Ф. Савиной-Гнесиной, «Шесть пьес для двух фортепиано в четыре руки» ор. 41 – М. Ф. Гнесиной, «Десять пьес для скрипки и фортепиано» ор. 45 – Елиз. Ф. Гнесиной-Витачек, «Двенадцать пьес для фортепиано» ор. 48 – Ел. Ф. Гнесиной. В своем фортепианном творчестве он продолжал традицию посвящений, которую в то время развивали многие композиторы [6, с. 10]. Практически каждому циклу Глиэр предпослал посвящение определенной персоне, так или иначе имевшей значение в его творческой и личной жизни. Адресаты некоторых произведений – учителя Глиэра:

«Пять эскизов» ор. 17 посвящены педагогу по композиции С. И. Танееву, который восхищался трудолюбием и упорством своего юного ученика, «Шесть пьес» ор. 26 – преподавателю по теоретическим предметам Г. Э. Конюсу, «Три эскиза» ор. 56, «Двенадцать эскизов» ор. 47, «Три мазурки» ор. 29, «Интермеццо» из «Трех пьес» ор. 19 – друзьям и уважаемым коллегам, в том числе Г. Н. Беклемишеву, который вместе с Глиэром входил в художественную комиссию РМО, М. И. Гелеверу, Л. Годовскому, не раз исполнявшим фортепианные сочинения композитора. Пьесы «Tristesse» и «Joie» из цикла «Три пьесы» ор. 21 (1905) посвящены жене дирижера Сергея Кусевицкого – скульптору, дочери известного мецената К. Ушкова Наталии Кусевицкой, с которой у Глиэра сложились теплые отношения. О ее противоречивом характере не раз упоминали современники. Возможно, в двух разнохарактерных миниатюрах («Тоска» и «Радость»), посвященных данной персоне, композитор стремился раскрыть различные эмоциональные состояния, внутренний мир, характерные черты этой романтической натуры. Третья миниатюра данного цикла – «Chagrin» («Огорчение») – адресована любимой ученице и жене композитора Марии Глиэр.

На рубеже XIX–XX веков в русской музыке возрастает интерес к малым циклам, состоящим из двух-трех-четырёх полижанровых миниатюр, как правило, включающим прелюдию или другую миниатюру импровизационного характера, танцевальную пьесу и лирическую зарисовку. Подобные разножанровые композиции появились в творчестве Н. А. Римского-Корсакова («Пастораль», «Полька», «Вальс» 1893; «Прелюдия-экспромт», «Мазурка» 1894; «Прелюдия», «Каприз», «Гавот» ор. 49, 1894), С. В. Рахманинова («Четыре пьесы», 1888; «Пьесы-фантазии» ор. 3, 1892), А. Н. Скрябина («Этюд», «Прелюдия», «Экспромт» ор. 2, 1889), А. С. Аренского («Три пьесы» ор. 19 – «Этюд», «Прелюдия», «Мазурка»; «Три пьесы» ор. 42 – «Прелюдия», «Романс», «Этюд», 1894) и др.

Фортепианные опусы Глиэра стали определенным звеном в цепи фортепианных циклических произведений русских композиторов. Преломив и адаптировав в своем творчестве достижения западноевропейских и отечественных мастеров, Глиэр привнес в указанный жанр новаторские черты. Его фортепианные сочинения продолжают сложившиеся традиции романтического цикла. В этих пьесах отразились романтическое мироощущение, характерный для данного стиля образно-эмоциональный мир.

Начальный этап творчества Глиэра можно охарактеризовать как «пробу пера», первые

опыты в жанре фортепианного цикла. В период с 1904 по 1906 годы композитор создает опусы, состоящие из небольшого количества миниатюр: «Две пьесы» ор. 16, «Пять эскизов» ор. 17, «Три пьесы» ор. 19, «Шесть пьес» ор. 26, «Три мазурки» ор. 29.

Фортепианное наследие Р. Глиэра состоит из программных и непрограммных циклов. Важное место среди них занимают программные опусы. Среди видов программности, рассматриваемых отечественными исследователями [7, с. 272–274], в творчестве композитора преобладает обобщенно-сюжетный, который нашел яркое претворение в «Двенадцати детских пьесах» ор. 31 (1907), «Двадцать четырех характерных пьес для юношества» ор. 34 (1908), «Восьми легких пьес» ор. 43 (1909). В данных циклах объединяются миниатюры, имеющие программное название, и пьесы, в названиях которых фиксируется определенный жанр.

Созданию целостности циклов Глиэра способствует объединение нескольких пьес в микроциклы на основе их жанровой принадлежности. Например, в цикле «Двенадцать детских пьес» представлены танцевальные и песенные жанры. Танцевальная линия находит воплощение в светлом, жизнерадостном «Вальсе», утонченной, с изысканным ритмом «Мазурке» и грациозном «Балете». Песенная – передана различными по эмоциональному состоянию картинками, где задушевный, проникновенный «Ноктюрн» связан с овеянной волшебством «Колыбельной песней» и спокойным, умиротворенным «Романсом». Мягкость и задушевность русской мелодики в «Народной песне» контрастирует ритмическим, ладовым, интонационным краскам восточного мелоса в «Восточной песне». Несмотря на то, что в первой из них композитор не указывает на конкретные национальные истоки, в ней явно проступают черты, характерные для русской песни: опора на параллельно-переменный лад (A-dur – fis-moll), натуральный минор, узкообъемные попевки, вариантность в развитии мелодии, подголосочный склад.

Несколько сквозных линий можно обнаружить и в цикле «Двадцать четыре характерные пьесы для юношества». Здесь, как и в предыдущем опусе, представлены танцевальные («Полонез», «В духе менуэта», «Детский танец», «Восточный танец») и песенные («Песня», «Баллада», «Мелодия», «Русская песня», «Серенада») жанры. В целом, вокальная природа инструментального тематизма, характерная для сочинений русских композиторов, обнаруживается во многих пьесах Глиэра, что отражено и в их названиях. При том, что в его фортепианных циклах преобладают миниатюры, чьи истоки явно восхо-

дят к песенной или танцевальной стихии, эти пьесы зачастую имеют яркие названия, настраивающие слушателя на определенный эмоционально-образный план: «Молитва» (№ 2 в цикле «Восемь легких пьес» ор. 43), «Мечта» (№ 4 в цикле «Двенадцать детских пьес»), «Слеза» (№ 3), «Сожаление» (№ 5), «Колокольчик» (№ 6), «Арлекин» (№ 8), «Акварель» (№ 17), «Медитация» (№ 21), «Во сне» (№ 23) в цикле «Двадцать четыре характерные пьесы для юношества».

Нередко циклы Глиэра открываются прелюдиями, вводящими в образно-эмоциональную атмосферу сочинения. Среди них – «Две пьесы» ор. 16, «Двенадцать детских пьес» ор. 31, «Восемь легких пьес» ор. 43. Произведение под названием «Шесть пьес» открывается своеобразным микроциклом – тремя прелюдиями, следующими друг за другом.

В соотношении концертного и камерного жанровых стилей миниатюр основу пьес Глиэра, скорее всего, составляет последний, для которого характерны простые песенные формы, достаточно прозрачный тип фактуры, выдвигание на первый план мельчайших деталей гармонии, фактурная и интонационная изысканность, ограниченный диапазон динамических оттенков, смена приемов звукоизвлечения. Очевидно, это связано с предназначением данных сочинений для исполнителей детского и юношеского возраста.

В фортепианном творчестве Глиэра преобладают непрограммные циклы, обладающие разнообразным жанровым наполнением. Такие собрания представляют большой интерес для исследования, ведь сам жанр, по определению В. Холоповой, – «источник номер один в формировании музыкальной семантики» [8, с. 211]. Память жанра запечатлевает свойственное ему определенное содержание, которое легко воспринимается слушателем.

В наследии Глиэра девять циклов относятся к непрограммным, три из которых – собрания полижанровых пьес, остальные шесть – моножанровые опусы. Циклы полижанровых миниатюр объединялись композитором под общим названием «пьесы». Это сочинения, написанные в ранний период творчества (1904–1906): «Две пьесы» ор. 16, «Три пьесы» ор. 19, «Шесть пьес» ор. 26, в которых представлены различные жанры – прелюдии, интермеццо, мазурки, романсы, листки из альбома. В указанных циклах можно выявить различные принципы объединения миниатюр в тональном и эмоционально-образном отношении, группировку пьес в микроциклы на основе жанровых признаков.

Цикл «Три пьесы» ор. 19 представлен двумя разнохарактерными «Мазурками», обрамля-

ющими «Интермеццо». Обе «Мазурки», как и пьесы «Тоска» и «Радость» (ор. 21), посвящены Наталии Кусевицкой. Данный цикл представляет значительный интерес в отношении поэтизации жанра мазурки, что связывает ор. 19 с романтической традицией. Индивидуализация обнаруживается, прежде всего, в претворении определенного художественного образа в рамках народного танца. Поэтизация жанра проявляется в выразительном мелодизме, изысканной ритмике, нарушении квадратности, традиционной для танца, разрастании предприимчивого раздела, основанного на доминантовом предыкте, в появлении яркого дополнительного эпизода, формирующего ощущение бесконечного дления танца, активном тональном развитии не только в средней части, но и в экспозиционной, в обращении к особым состояниям тональности, характерным для романтической стилистики, сменах фактурного рисунка, использовании красочных многотерцовых аккордов и др. В среднем разделе композитор нарушает традиционную структуру танца за счет семитакта (4+3) вместо привычного восьмитакта. В данной части осуществляется активное тональное развитие.

К непрограммным моножанровым циклам относятся собрания эскизов, мазурок и прелюдий, созданных Глиэром в разные годы: «Три мазурки» ор. 29, «Двадцать пять прелюдий» ор. 30, а также ряд циклов, связанных с жанром эскиза: «Пять эскизов» ор. 17, «Два эскиза» ор. 40, «Двенадцать эскизов» ор. 47, «Три эскиза» ор. 56.

Эскизы, к которым Глиэр обращался довольно часто, представляют особый интерес. Они объединялись композитором в циклы, а также использовались им как отдельные пьесы, входящие в программные циклические сочинения. Данный жанр в фортепианном творчестве Глиэра претерпел существенное обновление. Его эскизы представляют собой самостоятельные пьесы, собранные в небольшие циклы. Им свойственны такие качества, как импровизационность, недосказанность, прихотливый ритмический рисунок, мимолетное запечатление какого-либо образа, краткость и спонтанность высказывания, постоянное движение, выраженное путем активного секвенцирования. Хотя циклы эскизов относятся к непрограммной музыке, в каждой миниатюре обнаруживается яркое эмоционально-образное начало. Темповые обозначения и ремарки на протяжении всей пьесы способствуют формированию определенного характера.

«Эскизы» Глиэра можно отнести к пьесам-размышлениям, в которых поэтичная и яркая в эмоционально-образном отношении музыка отличается простотой изложения материала и четкостью формообразования. Все эскизы, как

и значительное количество других миниатюр Глиэра, написаны в малой форме, чаще всего – в простой трехчастной. Можно выделить характерные детали данного жанра в творчестве композитора: в гармоническом отношении – гармонизация нисходящего хроматического баса, что способствует эмансипации диссонансов, обильное использование альтерированных аккордов и их разработка путем внедрения неаккордовых звуков, благодаря чему создается ощущение бесконечного дления.

В начале XX века в творчестве ряда композиторов появляется новый жанр под названием «мелодический эскиз». Его родоначальником, очевидно, был датский композитор, педагог и пианист Людвиг Шитте, перу которого принадлежит цикл под названием «Восемь мелодических эскизов» op. 129. В 1913 году творчество Ц. А. Кюи обогатилось фортепианным циклом «Три мелодических эскиза» op. 92. При этом природа мелодизма у названных композиторов была разной. Если эскизы Шитте демонстрируют чисто инструментальную мелодику, то пьесы Кюи – вокальную, что характерно для русской традиции.

Глиэр не называет свои эскизы мелодическими, однако это не означает отсутствия в них ярко выраженной мелодической основы. Напротив, она представлена здесь в двух своих разновидностях – вокальной и инструментальной, с преобладанием первой из них, поэтому эскизы Глиэра вполне можно определить как мелодические.

Так, в первом из «Двенадцати эскизов» op. 47 выразительная мелодическая линия передается из верхнего голоса в нижний (тт. 1–12), в то время как в другом голосе вычленяется восходящий малосекундовый ход, вступающий в своеобразный диалог с основной мелодией, ассоциирующийся с проникновенной, доверительной беседой между двумя персонажами увлекательного действия. Истоки этого мелодизма находятся в русской романсовой и песенной лирике.

Богатое фортепианное наследие композитора до сих пор продолжает воспитывать и развивать учеников детских музыкальных школ России. Как правило, в связи с возрастными особенностями и способностями ребенка разучиваются отдельные пьесы. Вместе с тем композитор создавал циклы, наделенные целостностью, что проявляется в тональных связях между отдельными частями, образно-эмоциональном развитии, контрастном сопоставлении соседних пьес, каждая из которых представляет яркую картину, направленную на отображение определенного образа или состояния. В связи с этим необходимо обратить внимание педагогов: на протяжении всего цикла реализуется определенная художественная идея. Несомненно, пьесы могут существовать и вне цикла, однако в контексте циклического сочинения они обогащаются дополнительными смыслами за счет окружения и взаимодействия с другими миниатюрами, в связи с чем исполнение целого сочинения представит больший интерес как для юного музыканта, так и для его слушателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кирнарская Д. К. Загадка Елены Гнесиной // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2024. № 3. С. 10–28.
2. Булатова Л. Б. Педагогические принципы Е. Ф. Гнесиной. М.: Музыка, 1976. 80 с.
3. Малинковская А. В. Академическое музыкальное образование в традициях школы Гнесиных // Гнесинские педагогические чтения: история и современность. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. С. 9–15.
4. Гнесина Е. Ф. О друге и соратнике // Гнесина Е. Ф. «Я привыкла жить долго...»: Воспоминания, статьи, письма, выступления. М.: Композитор, 2008. С. 76–79.
5. Гнесина Е. Ф. Письма Р. М. Глиэру // Гнесина Е. Ф. «Я привыкла жить долго...»: Воспоминания, статьи, письма, выступления. М.: Композитор, 2008. С. 118–120.
6. Русанова Н. В. Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2017. 27 с.
7. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие. Астрахань: ИПК «Волга», 2009. 368 с.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.

REFERENCES

1. Kirnarskaya D. Zagadka Eleny Gnesinoy [The Enigma of Elena Gnesina]. In: Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh [Research Transactions of the Gnesins Russian Academy of Music]. 2024. No. 3. Pp. 10–28.
2. Bulatova L. Pedagogicheskie printsipy E. F. Gnesinoy [Pedagogical Principles of E. Gnesina]. Moscow: Muzyka, 1976. 80 p.

3. *Malinkovskaya A.* Akademicheskoe muzykal'noe obrazovanie v traditsiyakh shkoly Gnesinykh [Academic Music Education in the Traditions of the Gnesins School]. In: *Gnesinskie pedagogicheskie chteniya: istoriya i sovremennost'* [Gnesins Pedagogical Readings: History and Modernity]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2018. Pp. 9–15.
4. *Gnesina E.* O druze i soratnike [About a Friend and Comrade]. In: «Ya privykla zhit' dolgo...»: *Vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya* [“I'm Used to Living a Long Life...”: Memories, Articles, Letters, Speeches]. Moscow: Kompozitor, 2008. Pp. 76–79.
5. *Gnesina E.* Pis'ma R. M. Glieru [Letters to R. Glière]. In: «Ya privykla zhit' dolgo...»: *Vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya* [“I'm Used to Living a Long Life...”: Memories, Articles, Letters, Speeches]. Moscow: Kompozitor, 2008. Pp. 118–120.
6. *Rusanova N.* Poetika muzykal'nykh posvyashcheniy v russkoy instrumental'noy muzyke kontsa XIX – nachala XX veka [The poetics of musical dedications in Russian instrumental music of the late 19th – early 20th century]: Abstract of the Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2017. 27 p.
7. *Kazantseva L.* Muzykal'noe sodержanie v kontekste kul'tury [Musical content in the context of culture]: textbook. Astrakhan: Publishing and polygraphic complex “Volga”, 2009. 368 p.
8. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva [Music as a Kind of Art]. St. Petersburg: Lan', 2000. 320 p.

Дабаева Ирина Прокопьевна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

Irina P. Dabaeva

Dr. Sci (Art), Professor,
Head of the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

Кочарян Виолетта Суреновна

преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Детская музыкальная школа им. М. Ф. Гнесина
Россия, 344025, Ростов-на-Дону
violetta0410@gmail.com
ORCID: 0009-0000-3122-0936

Violetta S. Kocharian

Music theory teacher
M. Gnesin Children's Music School
Russia, 344025, Rostov-on-Don
violetta0410@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2462-7038