

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Вишневский Б.А. Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс //

PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.2.74084 EDN: IBFUQO

URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74084

Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс

Вишневский Борис Александрович

ORCID: 0009-0005-5133-8380

преподаватель; кафедра Оркестрового дирижирования; Московский государственный институт
музыки имени А.Г. Шнитке
аспирант; Академия хорового искусства имени В.С. Попова

123060, Россия, г. Москва, р-н Щукино, ул. Маршала Соколовского, 10

✉ vishnevsky.borris@yandex.ru



[Статья из рубрики "Герменевтика, семантика и содержание музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.2.74084

EDN:

IBFUQO

Дата направления статьи в редакцию:

13-04-2025

Дата публикации:

05-05-2025

Аннотация: В статье впервые исследуются особенности стиля камерно-инструментальных сочинений Маргариты Ивановны Кусс (1921-2009), произведения которой исполнялись на различных концертных площадках в России и за рубежом. Ведущие отечественные композиторы и музыканты – Г. Свиридов, Д. Шостакович, Б. Чайковский, Н. Пейко, А. Эшпай, Р. Леденёв, Е. Светланов, В. Федосеев, М. Мирошникова – высоко ценили творческое наследие М. Кусс. Однако на настоящее время существует только одна работа, посвящённая её творчеству; она принадлежит Ю.Б. Абдокову. В настоящей статье представлено обзорное рассмотрение камерно-инструментальных опусов композитора – Первой и Второй сонаты для скрипки и фортепиано, а также детальный анализ Третьей сонаты для скрипки и фортепиано.

Исследование базируется на теоретико-аналитическом подходе, позволяющем провести системное изучение музыкальных произведений с акцентом на характерных приемах композиторской техники, включая анализ мелодических, гармонических и инструментальных средств выразительности. Статья представляет собой первое масштабное исследование особенностей камерно-инструментальных сочинений М.И. Кусс. В научный оборот впервые вводятся воспоминания и размышления известных современников Маргариты Ивановны, что позволяет по-новому взглянуть на специфику её творчества. Проведенный анализ камерно-инструментальных сочинений выявляет уникальные особенности композиторского стиля автора. Исследование вносит существенный вклад в изучение отечественного музыкального искусства второй половины XX – начала XXI веков, расширяя представление о развитии камерной музыки в этот период. Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях творчества М.И. Кусс и отечественного музыкального наследия в целом, а также в возможности использования материалов статьи в рамках вузовских курсов, таких как «История русской музыки», «Анализ музыкальных произведений».

Ключевые слова:

Маргарита Кусс, камерно-инструментальная музыка, поэтика, скрипка и фортепиано, неоромантизм, стиль, композиторские техники, художественный поиск, музыкальная форма, фактура

В мире искусства, где границы между различными его формами постоянно стираются, а новые течения и направления возникают с поразительной частотой, вопрос о том, как именно создаются музыкальные произведения, остаётся актуальным. В частности, в музыкальной сфере, где пересекаются традиции и новаторство, важно понять, что такое поэтика для композитора.

Поэтика — это не просто набор правил или формул, это скорее философия творчества, которая определяет, как композитор воспринимает мир и как он выражает свои идеи через музыку. Она связана с эстетикой, философией, литературой и другими областями знания, формируя уникальный взгляд на искусство.

В этой статье будет рассмотрена поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс, которая является одним из представителей Московской композиторской школы второй половины XX века. Её творчество, которое является одним из многих неизвестных «знаков» музыки этого периода, отличается глубоким философским содержанием, эмоциональной насыщенностью и мастерским использованием средств музыкальной выразительности. Композитор, народный артист РФ, профессор МГК им. П.И. Чайковского Роман Семёнович Леденёв «любил её музыку за подлинность, естественность и за уважительное отношение к традициям русской». Он

считал, что Маргарита Ивановна «говорила своим языком».^[1] Заслуженный деятель искусств РФ, искусствовед и сценарист документального кино Андрей Андреевич Золотов вспоминал: «Я как один из её современников, который имел радость общения с ней... Не близкого, не буду преувеличивать... Но она вошла в мою жизнь. Мы часто виделись у Георгия Васильевича Свиридова, и я свидетельствую, что Свиридов очень её уважал. Очень. И уважал её музыку, уважал её как личность. Нередко как-то ждал какого-то её отклика на свои сочинения. Вот это я вам могу доверительно сказать, я много раз был свидетелем этого. Как, впрочем, и Роман Семёнович Леденёв и Владимир Ильич Рубин –

все они говорили: «Рита Кусс».^[2]

Эскиз личности

Композитор, член Союза композиторов РФ, Заслуженный деятель РФ Маргарита Ивановна Кусс (1921-2009) получила образование в Музыкальном училище при Московской консерватории и в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Профессиональные занятия в пору консерваторской учебы с А.Ф. Гедике (орган), В.Я. Шебалиным (сочинение) и Д.Д. Шостаковичем (оркестровка) оказали заметное влияние на формирование её стиля и тембрового мышления. Так, в её камерно-инструментальных сочинениях песенное начало как нельзя лучше позволяет подчеркнуть красоту струнного тембра и его звуковые краски, а также богатую инструментальную природу, ярко ощущаемую с первых тактов сочинений. Не обращаясь к конкретному цитированию фольклорных источников, не занимаясь стилизацией и реконструкцией, композитор в полной мере передает национальный характер своей музыки. Достигается это благодаря концентрации на структуре мелодии, поиске яркой национально окрашенной интонации. Владимир Федосеев, вспоминая о М. Кусс, утверждал: «она писала музыку, которая отражала наш быт, народные традиции русского человека... она знала и любила это».^[3]

В творческом багаже Маргариты Ивановны Кусс представлены произведения для симфонического и народного оркестра, камерная и вокальная музыка, а также обработки народных песен.

Среди исполнителей произведений Маргариты Кусс были легендарные музыканты, признанные мастера отечественной исполнительской школы, ставшие гордостью отечественной сцены. Это дирижёры Е. Светланов и В. Федосеев, скрипачи Н. Школьников, Е. Чугаева, И. Бочкова, пианисты М. Ермолаев, Д. Галынин, А. Шелудяков, Т. Рубина, Ю. Муравлёв, певцы А. Ведерников, З. Долуханова, М. Мирошникова, Рузанна и Карина Лисицян. При жизни композитора её сочинения исполнялись в Большом и Малом залах Московской консерватории, транслировались по радио, звучали на концертах Союза композиторов, в рамках фестиваля «Московская осень», а также входили в обязательные программы международных конкурсов имени М.И. Глинки и П.И. Чайковского. Произведения композитора были востребованы и за рубежом — в Германии, США, Венгрии, Швейцарии, Австрии, Испании, Нидерландах и других странах.

Камерно-инструментальные сочинения Маргариты Кусс представляют собой особый интерес для исследователей и ценителей музыки. Они отражают её уникальный стиль и творческую манеру, которые сформировались под влиянием различных факторов, включая личные переживания, культурные традиции и современные тенденции в музыке. Сфера камерного инструментального творчества Маргариты Ивановны представлена тремя скрипичными сонатами (написаны в 1963, 1974, 2002 годах), трио для фортепиано, скрипки и виолончели (2001) и поэмой для скрипки и фортепиано (2004 г.).

На сегодняшний день камерно-инструментальные сочинения Кусс не становились объектом музыковедческого исследования даже в общих чертах.

Поэтика: нить, соединяющая с традицией

И.Ф. Стравинский, говоря о музыкальной поэтике, подчеркивал, что «мы не рассматриваем музыку как предлог для приятных мечтаний» ^[8, с. 172]. Поэтика для композитора — это совокупность принципов и приёмов, которые определяют его

творческий метод и стиль. Она включает в себя выбор жанров, форм, тем, образов, выразительных средств и технических приёмов. Поэтика отражает его мировоззрение, эстетические взгляды и художественные предпочтения. Она проявляется в особенностях музыкального языка, гармонии, мелодии, ритма, фактуры и других элементов композиции. В начале XX века, когда многие композиторы стали воспринимать язык традиционной музыки как исчерпавший свои выразительные возможности, начался процесс формирования новых эстетических парадигм. Это привело к трансформации музыкальной традиции и к переосмыслению роли «классического» музыкального языка. В последующие десятилетия круг авторов, критически относящихся к новым художественным «нормам», значительно расширился. Среди них — Г. В. Свиридов, Б. И. Чайковский, Р. К. Леденёв, В. Я. Рубин, М. С. Кусс.

Необходимо подчеркнуть, что как ранние, так и зрелые произведения композитора полностью свободны от влияния стиля Шостаковича, несмотря на их близкое общение и искреннее восхищение талантом своей ученицы со стороны Дмитрия Дмитриевича.^[4]

Шостакович «был человеком исключительного обаяния»^[5]. Не каждый композитор сумел сохранить свою индивидуальность и не поддаться его влиянию, а также торжественно «повесить» эту «тогу» влияния живого гения в «шкаф». Но несмотря на то, что она не была Борисом Чайковским, Свиридовым, Эшпаем, ей это удалось.

Камерная музыка Кусс отличается синтезом традиционных форм и современных композиторских техник. Она обращается к элементам неоклассицизма, экспрессионизма и постминимализма, сохраняя при этом уникальную лирическую интонацию.

Главной чертой музыки Кусс является её глубокий лиризм. Даже в сложных, многослойных композициях сквозь плотность звуковых текстур проступает эмоциональная выразительность. К примеру, в её Сонате для скрипки и фортепиано (1963) можно услышать тонкий диалог двух инструментов, где скрипка символизирует «голос» человеческой души, а фортепиано — звуковую среду, отражающую её переживания и окружающий эмоциональный пейзаж. Композитор мастерски создаёт музыкальные образы, в которых сочетаются противоречивые чувства: нежность и тревога, радость и меланхолия. Она нередко использует лейтмотивы, чтобы подчеркнуть внутреннюю драматургию своих произведений.

М. Кусс уделяет большое внимание тембру как важному выразительному средству. В её камерной музыке инструменты нередко «разговаривают» друг с другом, создавая уникальные тембровые сочетания. Например, в её Трио для фортепиано, скрипки и виолончели фортепиано используется для создания своеобразного «звукового кружева», где каждый инструмент сохраняет свою индивидуальность, но при этом органично вписывается в общую ткань. Инновации Кусс заключаются также в её подходе к фактуре. Она часто использует глиссандо и другие расширенные способы звукоизвлечения. Эти приёмы не являются самоцелью, а служат для усиления эмоционального воздействия.

Форма камерных произведений Кусс нередко оказывается неожиданной. Композитор активно экспериментирует с традиционными жанровыми канонами, обогащая их современными идеями. В её произведениях можно встретить как строгие классические формы, так и свободные, ассоциативные структуры.

Например, во Второй сонате для скрипки и фортепиано (произведение одночастное) смешивается сонатная, сложная трёхчастная, контрастно-составная форма, где традиционная структура трехчастности служит основой для развития уникального

музыкального повествования. Здесь композитор органично соединяет строгую форму и богатую палитру эмоциональных состояний.

Ещё одной важной чертой камерной музыки Маргариты Кусс является влияние фольклорных традиций. В её произведениях слышны отголоски русских народных песен, а также интонации, характерные для других этнических культур (Соната № 1). Кусс мастерски переосмысливает фольклорные мотивы, превращая их в часть современного музыкального языка. Она не просто цитирует народные мелодии, но интегрирует их в свою оригинальную музыкальную ткань.

Вспоминая о поздних камерно-инструментальных произведениях М. Кусс, профессор кафедры композиции РАМ им. Гнесиных, композитор Андрей Иванович Головин свидетельствовал: «...сейчас я скажу, может быть, самое главное, что меня просто стало поражать в её позднем творчестве. Она достигла какой-то неслыханной мелодической утончённости. Я сейчас об этом расскажу, я не боюсь этого, и я уверен, даже в том, что я ей это говорил. Она достигла какой-то шубертовской пронзительности в своих мелодиях... Я бы сказал, что с началом нового века, возникла новая ветвь, которую каждый художник ощущает по-своему. Это творческое развитие привело к таким... просто откровениям творческим. Это была большая привилегия и счастье попасть в творческую лабораторию Маргариты Ивановны... Представьте себе, начинается сочинение, звучит сольный голос, звучит другой сольный голос, потом вступает рояль. А с чем он должен вступить? Это очень важно, потому что на сцене три главных актёра... Какое лицо он нам продемонстрирует? Что он приносит? Он играет... какие-то очень деликатные «та-ра-та-ра». Как бы ничего, а в то же время да, это такое скромное слово. Дверь просто приотворяется. И это вот ощущение пространства музыкального, в котором эти голоса взаимодействуют, чрезвычайно огромное пространство, и очень прозрачно всё. И в то же время это наполнено каким-то удивительным мерцанием и смыслом, и очень содержательно. Вот это – поздняя Маргарита Ивановна. Повторяю, это особенно подчеркиваю, что это её инструментальные вещи с фортепиано».^[6]

Сонаты для скрипки и фортепиано

Соната для скрипки и фортепиано № 1 ми минор состоит из трёх частей. Соната впервые прозвучала в Малом зале консерватории (см. рис. 1) на вечере скрипичной музыки Евгения Чугаева (1964 г.). В 1965 г. соната была с успехом исполнена в Большом зале Московской консерватории (Нелли Школьниковна – скрипка, Любовь Едлина – фортепиано), а также и за рубежом (см. рис. 2).



Рисунок 1. - Афиша концерта. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые.
Предоставлено В. И. Куус

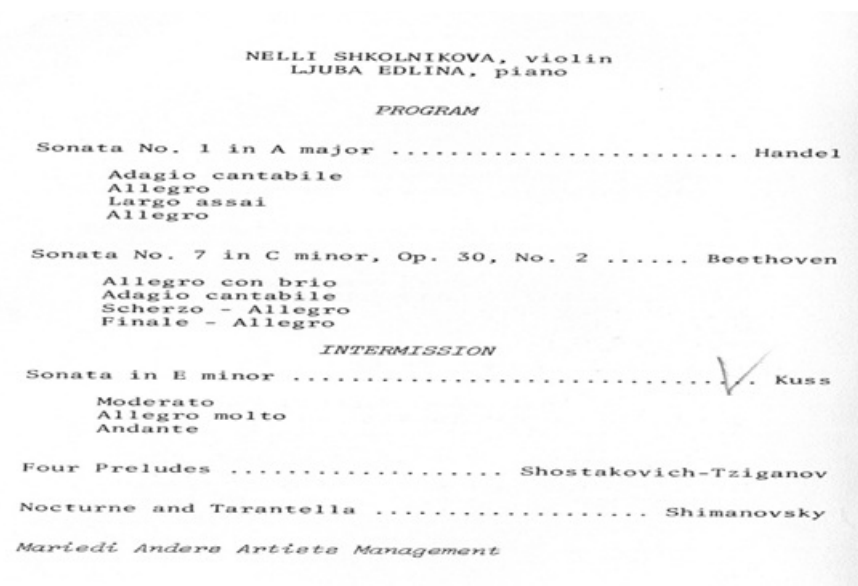


Рисунок 2. - Программка концерта. University of California, San Diego. 1966 winter chamber music series. Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус

В контексте музыкальной поэтики композитор изначально опирается на классические формы, используя традиционные структуры, присущие сонате. Эти каноничные формы становятся основой для создания музыкальной ткани, в рамках которой Куус осознаёт и перерабатывает устоявшиеся традиции. Однако, несмотря на соблюдение традиционных структур, композитор не ограничивается их точным воспроизведением, а сознательно открывает пространство для дальнейших изменений и гибкости формы. Это даёт возможность раскрыть более личные и оригинальные музыкальные идеи, что особенно ярко проявляется в её будущих камерно-инструментальных произведениях, где форма становится не только структурой, но и инструментом для глубокого выражения индивидуальности.

Первая часть – Moderato – лирическая. Часть небольшая, лаконичная; главная и побочная партии однотипны. За экспозицией следует небольшая разработка и сжатая реприза. Вторая часть – Allegro molto – написана в форме рондо-сонаты. Музыка этой части весёлая, жизнерадостная. Третья часть – Andante – идёт без перерыва после второй части. Она написана в форме свободных вариаций. Характер её музыки – сдержанный, задумчивый. В конце финала начинается своеобразная смысловая реприза всей сонаты. Так, перед кодой возникает кульминация из первой части, которая звучит теперь более драматично. После неё следует очень тихая кода, перекликающаяся по своему настроению с началом первой части. Она углублена и сосредоточенна. Некоторые темы этого сочинения интонационно близки к городским песням.

Вторая соната для скрипки и фортепиано была написана в 1974 г. Впервые прозвучала Малом зале Московской консерватории в 1975 г. Впоследствии также исполнялась за рубежом (см. рис. 3). Первые исполнители – Е. Чугаева (скрипка), Ю. Муравлев (фортепиано).

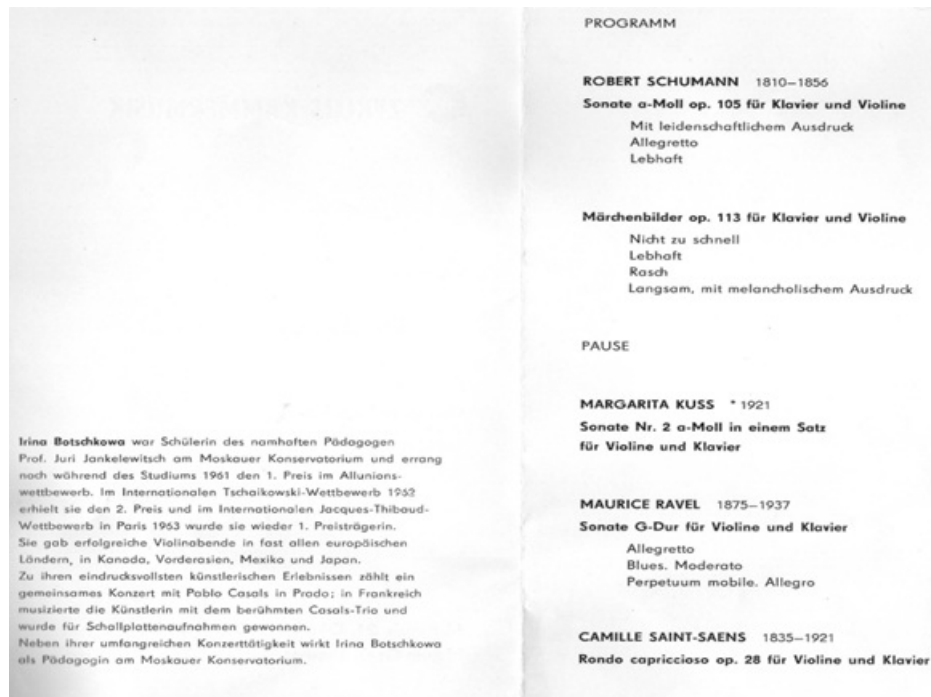


Рисунок 3. - Программка концерта. Mittwoch, 21. Oktober 1981. Maxim Gorki Theater. Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус

В музыкальной поэтике Второй сонаты прослеживается продолжение философско-эстетических и идейно-образных поисков, присущих *неоромантизму* как музыкальному направлению, которое, в отличие от раннего романтизма, ориентировано на переосмысление и трансформацию традиций в контексте современных культурных и эстетических реалий. Неоромантизм стремится к интеграции эмоциональной экспрессии и герменевтической глубины, одновременно интегрируя элементы модернизма и экспериментирования с формой и звуковым материалом, что позволяет композитору осваивать новые горизонты выразительности, оставаясь верным романтической идее субъективного переживания и эстетической рефлексии. Вторая соната является ярким примером такого синтеза, где традиционные формы и жанры преобразуются в соответствии с поисками нового синтеза искусств.

Одним из главных структурных принципов произведения является одночастная форма, которая, тем не менее, сохраняет элементы комплексной драматургии, характерной для цикла, и является осознанным отказом от классической многочастной структуры. Одночастная форма здесь выступает как средство создания драматической динамики, где кардинальные преобразования тематизма в процессе разработки обеспечивают ощущение непрерывного развития и сюжетной эволюции.

Соната №2 для скрипки и фортепиано (a-moll). Соната – однокчастная, созданная в 1974г., написана в форме свободно трактованной автором. Непрерывно-эмоциональное развитие передается с микроскопическими эпизодами. Соната посвящена первой исполнительнице Е. Чугаевой.

Рисунок 4. - М. И. Куус. Заметки. Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые.

Предоставлено В. И. Куус^[7]

Это позволяет отойти от стереотипов традиционной формы, сохраняя при этом внутреннюю логичность и напряжённость. В рамках одного музыкального блока происходят значительные изменения тембрового и гармонического материала, а музыкальные образы обособляются в самостоятельные разделы, что можно рассматривать как проявление принципов многоголосия и контрапункта.

Данный подход является характерным для лирико-драматического подвида одночастной сонаты, сохраняющего основные драматургические принципы, заложенные в произведениях Листа, но адаптированного под новые требования неоромантической эстетики. В отличие от более строгих канонов классической сонаты здесь выявляется склонность к лаконичности, камерности и, вместе с тем, к определённой структурной стройности. Эти характеристики придают сонате подлинную интимность и психологическую насыщенность; при этом её музыкальные образы подвергаются глубокой психологической интерпретации, что в полной мере соответствует тенденции психологизации музыкального материала, характерной для неоромантической музыки.

Соната насыщена контрастами, которые создают напряжение и многозначность. Преобладание партии скрипки над фортепиано служит важным индикатором её ведущей роли в контексте экспрессивной и виртуозной музыкальной линии. Партия скрипки обладает высокой технической сложностью и виртуозностью, демонстрируя не только мастерство исполнения, но и глубокое эмоциональное содержание. Эта виртуозность соотносится с жанровыми характеристиками концерта, где солист получает возможность продемонстрировать свои технические и художественные возможности, в частности, в каденции, предшествующей репризе. Этот момент, отсылающий к концертной традиции, подчёркивает форму диалога между солистом и сопровождением, который является неотъемлемым элементом музыкальной драматургии.

Особое внимание стоит уделить оркестровому мышлению, которое прослеживается в партии фортепиано. Несмотря на камерный состав, фортепиано выполняет не только роль аккомпанемента, но и активно участвует в создании контекста произведения, реализуя многослойные гармонические структуры и сложные текстуры. Взаимодействие фортепиано и скрипки носит характер взаимопроникновения, где фортепиано предоставляет богатую гармоническую палитру, а скрипка раскрывает эту палитру через виртуозное исполнение. Оркестровая фактура фортепиано, с её насыщенной гармонией и динамическими контрастами, создаёт ощущение глубины и широты звучания, свойственного большому оркестровому составу.

Таким образом, Вторая соната для скрипки и фортепиано представляет собой значительный образец неоромантической музыкальной поэтики, где синтез традиционной формы и инновационных элементов создаёт произведение, которое одновременно является результатом трансформации классических жанров и поиска новых выразительных средств. Композитор, обращаясь к одночастной структуре и концертным приёмам, демонстрирует высокий уровень драматургической напряжённости, виртуозности и психологической глубины, свойственные неоромантизму как направлению, которое стремится к новым формам выражения через гармоническую, структурную и тематическую трансформацию.

Третья соната для скрипки и фортепиано была написана в 2002 г. Впервые прозвучала в Концертном зале союза композиторов (см. рис. 5). Первые исполнители –

профессора Московской консерватории И. Бочкова (скрипка), Г. Ширинская (фортепиано).

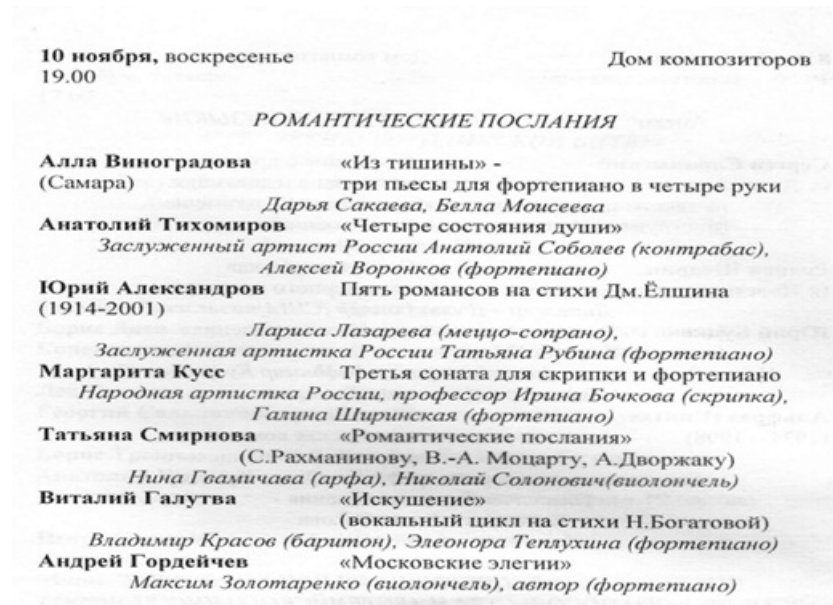


Рисунок 5. - Программка концерта Дома композиторов. Публикуется впервые.

Предоставлено В. И. Куус

Произведение состоит из трёх частей, каждая из которых имеет свои особенности с точки зрения музыкальной поэтики. В системе образов заметно преобладание личностно-психологического начала, что в первую очередь раскрывается в партии скрипки, которая занимает доминирующее положение в ансамбле, а её роль в произведении можно считать ведущей. В контексте соотношения традиционного и новаторского в Сонате необходимо выделить не только сохранение классической основы, но и обновление романтических концепций. В этом произведении романтизм проявляется в острой психологизации, которая находит своё воплощение в интерпретации партии скрипки: её выразительное и тематическое господство над фортепиано создаёт особую эмоциональную атмосферу, которая сочетает в себе как элементы индивидуалистичной трактовки, так и романтическую эмоциональную насыщенность.

Помимо стандартного выбора тонального центра, в структуре сонаты можно выявить принципы конкретизации музыкальных образов. Так, примеры солирующих эпизодов, напоминающих микро-каденции, особенно выражены в III части произведения, где «партитура» приобретает особую текстурную и гармоническую насыщенность. Это наблюдается в многочисленных сольных пассажах, которые создают эффект непрерывного обновления музыкальной ткани.

Цикличность композиции реализуется через стройную тональную структуру: первая часть в g-moll, вторая часть в H-dur, а третья снова в g-moll. Дополнительным объединяющим фактором является аттасса между частями, где материал предшествующего раздела не только плавно перетекает в следующий, но и подготавливает его, создавая органичный переход и усиливая ощущение целостности. Это способствует укреплению восприятия единства всех частей произведения, несмотря на их структурную вариативность.

С точки зрения формообразования произведение можно считать уникальным, поскольку оно отходит от канонических норм и стандартных музыкальных схем. Переход от трёхчастной формы в первой части, с элементами сонатной формы, к одночастной второй, а затем к синтетическому объединению первых двух частей в третий раздел,

создаёт новые условия для восприятия музыкальной логики. Первая часть может быть воспринята как сонатная форма с атипичными (ненормативными) сокращениями (пропуск главной темы в репризе), или как сложная трёхчастная форма, сочетающая элементы сонатной формы и контрастно-составных структур [10, с. 354]. Вторая часть по своей сути является сквозной формой с варьированным развитием, в то время как третья представляет собой переработанную сонатную форму с исключением главной темы в репризе.

При этом произведение можно рассматривать как редкое сочетание смешанных форм, где аттасса между частями в комбинации с «коротким» хронометражом (около 14 минут) создаёт ощущение структурной целостности. В этом контексте соната становится «большой сонатной формой» (ABA), где реприза третьей части представляет собой нечто среднее между главной темой и подготовительным материалом первой части. Этот приём способствует стилистической и структурной слаженности всего произведения, создавая ощущение органичности.

Подход композитора к музыкальной ткани произведения в целом обогащает его поэтичностью и эмоциональной насыщенностью. Свободная трактовка эпизодов и их развитие, отсутствие строгих рамок композиторской техники и ремесленного подхода создают живую, подлинную атмосферу, наполненную чувственностью и искренностью. Каждая часть произведения выражает активное творческое начало и живое, реальное чувство, что является основой музыкальной поэтики всего произведения.

Мелодический и ритмический материал в партиях обоих инструментов развивается сквозным образом, где элементы соединяются и дробятся на мелодические фрагменты, особенно в кульминационных точках произведения. Это создаёт напряжённость и глубину, характерные для полифонической ткани, которая раскрывается в тонких контрапунктических взаимодействиях. С точки зрения формообразования, Кусс создаёт музыкальное полотно, которое воспринимается как целостная и устойчивая структура, в которой мелодический тематизм наполнен отголосками песенности, в чём нашёл своё отражение её опыт работы в вокальной музыке.

Для исполнителя важно подметить, что внешне простая, но глубоко структурированная соната требует тщательной проработки, поскольку её смысловая целостность и музыкальная структура изменяются в зависимости от взаимосвязи элементов. Структурное развитие произведения часто бывает неочевидным, и элементы, экспонированные в начале, обретают новое значение по мере их связи с другими частями композиции. Таким образом, содержание произведения не сводится к простому суммированию частей, а постоянное обновление материала реализует динамическую, бесконечно развивающуюся мелодическую линию.

В конечном итоге, в III сонате Маргариты Ивановны Кусс происходит интеграция классических форм и композиторской фантазии, что приводит к созданию произведения, которое не только сохраняет структурные традиции, но и реализует их в новом контексте. Свободная трактовка форм, эмоциональная напряжённость и стилистическая гибкость превращают сонату в яркий пример музыкальной поэтики неоромантизма, отражающего новые художественные поиски и творческие идеи композитора.

Анализ поэтики Третьей сонаты для скрипки и фортепиано

I часть. Основная эмоциональная окраска сонаты № 3 — это ярко выраженный романтизм, который пронизывает произведение с первых тактов, точнее, с первого монологического вступления скрипки. Этот фрагмент звучит как призыв, как своего рода

музыкальный жест, который интуитивно подготавливает вступление фортепиано и появление главной темы (см. рис. 6).



Рисунок 6. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. Фрагмент: тт. 1-15

Лиризм скрипки в главной партии выражен в приглушённой динамике, с оттенками песенности, где на передний план выходят интонации, напоминающие опевание терцового тона. Мелодия, вращаясь вокруг этой оси, создаёт ощущение бесконечных попыток разорвать замкнутый круг. Музыка, таким образом, является метафорой мучительного ощущения, стремящегося к разрешению, но постоянно возвращающегося к исходной точке. Особое внимание заслуживает тот факт, что главная партия звучит исключительно на тоническом органном пункте соль, что подчёркивает концептуальное ограничение и фокусирование тематического материала. Всё произведение оказывается завязано на этой музыкальной оси, и тематический контент сосредоточен исключительно в партии скрипки. Здесь возникает парадокс: ограничения в тональном и фактурном плане, на первый взгляд, сковывающие свободу композиционного мышления, на самом деле усиливают выразительность. Как в философии, так и в музыке, глубина свободы напрямую зависит от тесноты рамок и тяжести барьеров, что раскрывается через напряжённое и виртуозное преодоление этих ограничений. Чем жёстче ограничения, тем более полнокровно и полноценно проявляется свобода музыкальной мысли. «Функция творца — просеивание элементов, доставляемых ему воображением, ибо необходимо, чтобы человеческая деятельность сама определяла свои границы. Чем больше искусство проконтролировано, лимитировано, проработано, тем оно свободнее» [\[8, с. 2011\]](#).

Рояль на протяжении I и II частей произведения выполняет функцию сопровождения (изредка в фортепиано перетекают интонации и обороты из скрипичной партии, наподобие диалога), фона, на котором солирует скрипка, раскрывая её смысловую картину. Тем не менее, фортепиано является равноправным участником диалога, создавая гармоническую глубину и текстурное богатство.

В ц. 2, где начинается развитие второго предложения, тема главной партии поднимается на терцию, что служит как бы развитием первичной идеи, расширяя диапазон её звучания за пределы первой октавы. Завершается эта фраза на *b*, который композитор энгармонически трактует как *ais*, создавая тем самым связку к гармонии *Fis-dur*, в

рамках которой разворачивается подготовка к побочной партии. Она воспринимается как мимолетный, светлый эфемерный образ. В музыке формируется атмосфера глубокого лирического переживания, пронизанного философско-созерцательными настроениями и утонченными поэтическими нюансами. Тема побочной партии раскрывается в верхнем регистре, сопровождаясь аккомпанементом фортепиано, состоящим из шестнадцатых нот, который также претерпевает «подъём» в своём звучании, как бы стремясь войти в образную сферу, обозначенную скрипкой. Она демонстрирует свою структурную неоднородность, обусловленную периодической сменой метра, переходя от двудольности к трёхдольности. Этот метаморфоз может быть интерпретирован как выразительный элемент, подчеркивающий неустойчивость и эфемерность лирико-поэтического настроения, заключённого в музыкальном тексте.

Разработка начинается с гармонической связки, в которой *dis* энгармонически приравнивается к *es*, что сопровождается соответствующей сменой ключевых знаков на два бемоля. Важным аспектом является то, что в аккомпанементе фортепиано возникает аллюзия (почти что цитата) на один из эпизодов связующего раздела последней симфонической композиции М. Кусс «Потаённый край», где этот фрагмент звучал в исполнении струнных инструментов. Эта переключка между произведениями создаёт дополнительную текстурную и стилистическую связь, подчёркивая контекстуальные пересечения в музыкальном повествовании. Более ярко и отчетливо эта связь проявляется в связующей партии третьей части сочинения, где подобные элементы находят своё продолжение и развитие, углубляя взаимодействие между различными композиционными слоями (см. рис. 7, 8, 9).



Рисунок 7. - М. Кусс. Симфоническая поэма «Потаённый край». Фрагмент: ц. 31, тт. 5-7



Рисунок 8. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 1 часть. Фрагмент из начала разработки: ц. 6, тт. 6-7



Рисунок 9. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 3 часть. Фрагмент из С.П.: ц. 28, тт. 5 -7

Разработка характеризуется тональной неустойчивостью, при этом она строится на ритмических и мелодических элементах, заимствованных из экспозиции. Партия скрипки утрачивает свою мелодическую чёткость, трансформируясь в драматическую подвижную фигуру из восьмых нот, что в сочетании с последующим исчезновением аккомпанемента фортепиано создаёт образ глубокой изоляции, насыщенной эмоциональной окраской отчаянного стремления к разрешению. Эта музыкальная трансформация выражает не только потерю определённости, но и драматическую напряжённость, передаваемую через элементы ритмической фрагментации и исчезновение гармонической поддержки.

Реприза восстанавливает тональный центр g-moll и целиком основана на тематическом материале главной партии, мелодические обороты которой органично проникают в текстуру партии фортепиано. Тем не менее, партия рояля в репризе в значительной степени сохраняет свою идентичность с тем, что было представлено в экспозиции, практически повторяя первоначальный аккомпанемент. Важно отметить, что, как и в экспозиции, реприза полностью раскрывается на тоническом органном пункте, что усиливает её связность с исходной гармонической структурой и подчеркивает возвращение к первоначальному стабильному состоянию.

Кода в ц. 14 развивается исключительно в g-moll. Скрипка, повторяя секундовую нисходящую интонацию, постепенно приходит к пятой ступени тонического трезвучия, создавая ощущение завершенности и усталости. Нота *fis*, возникающая в аккомпанементе фортепиано, приобретает роль своего рода «набата», предвосхищая последующий хоральный эпизод, который через принцип *attacca* органично переходит в следующую часть, тем самым создавая смысловую и гармоническую преемственность.

I I часть. Вторая часть произведения представляет собой сквозной раздел, полностью написанный в тональности H-dur. Драматургия этой части строится на характерном для автора контрасте между динамической активностью и состоянием внутреннего равновесия. Вторая часть полярно противоположна первой по своему эмоциональному и звуковому содержанию. Медленно разворачивающееся вступление, величественные и торжественные хоральные аккорды, обладающие глубокой благородностью и звуковой изысканностью, задают не только тон, но и гармоническую организацию всего раздела. Эти аккорды создают атмосферу умиротворённости и духовной сосредоточенности, словно погружая в пространство внутренней тишины.

Вариативный принцип развития, применённый композитором, служит для внесения ярких драматических оттенков в музыкальную ткань, ощущаемых в усиливающихся динамических акцентах. Аккомпанемент постепенно расширяется, изменяя свою метрико-ритмическую структуру, что создаёт эффект замедления времени, словно музыкальное пространство растягивается в некоем медитативном покое. Заставляя слушателя вслушиваться в каждый аккорд, композитор углубляет концепцию медитативности (см. рис. 10).

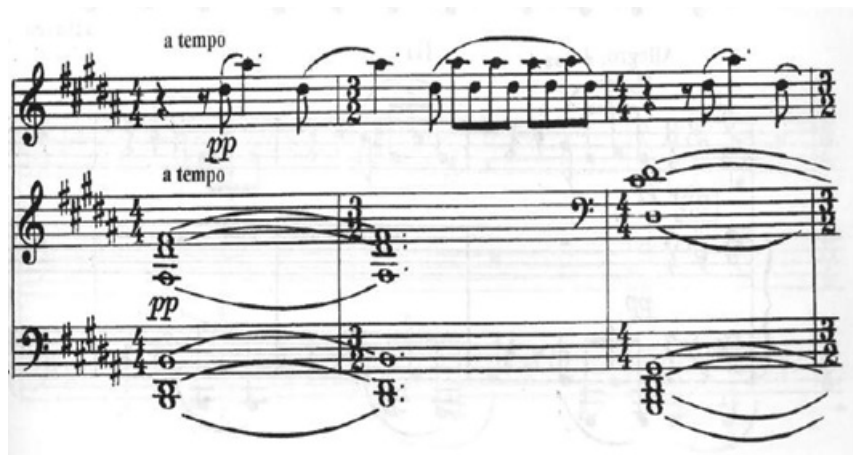


Рисунок 10. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 2 часть. Фрагмент: ц. 22, тт. 2-4

Далее рояль перенимает движение и звуковую ткань солирующей скрипки, которая излагает квинтовые фигурации, включающие ноты *ais* и *dis*. Применяя энгармоническую замену этих нот на *b* и *es*, композитор плавно и бесшовно уводит слушателя в третью часть сонаты, создавая эффект «цветовой палитры», где музыкальные изменения становятся не только гармоническим, но и смысловым продолжением.

III часть. В финале Сонаты № 3 солирующие скрипка и фортепиано сливаются в неразделимое единство, создавая целостное, гармоничное звучание. Третья часть представляет собой калейдоскопическое переплетение узнаваемых эпизодов и мотивов из первых двух частей (тема главной партии второй части, кода первой части, а также элементы разработки). Эмоциональная насыщенность усиливается за счет выразительного манипулирования регистрами, их контрастного противопоставления, а также смены фактурных решений, что создает динамическую глубину и богатство текстуры.

Главная партия представляет собой оstinatную фигурацию, разворачивающуюся в партиях скрипки и фортепиано, создавая динамическую и тембровую напряженность, которая словно закручивает музыкальное пространство, формируя устойчивую континуальную структуру. Эти фигурационные мотивы периодически подрывают метрико-ритмическую стабильность, придавая развитию элемент непредсказуемости. После связующей партии, основанной на синтаксисе начала разработки и ритмических фигураций, в ц. 30 вступает побочная, звучащая в *gis-moll*. Подготовка этого эпизода состоит из восьмитактового вступления, основанного на оstinатных фигурациях главной партии, где фактура фортепиано постепенно утяжеляется, увеличивая свою текстурную плотность.

Тема побочной партии вступает в высшем регистре скрипки, излучая пронизывающее и экспрессивное звучание, которое, словно разрывая утяжеленное акустическое пространство рояля, создает контрастный и яркий образ. Она является модификацией материала главной партии I части, сохраняя с ней общие тематические и ритмические элементы. Этот процесс слияния текстур и мотивов можно охарактеризовать как диалектическое объединение музыкальных образов, создающее гармоничное и тембровое единство.

Заключительная партия предстает как ослабление фактуры. Её музыкальное движение вырисовывается через солирующую скрипку, которая от оstinатных фигураций плавно модулирует через общий аккордовый звук *e* в *C-dur*, что становится отправной точкой

для начала разработки. Этот ход символизирует переход от ритмической напряженности к образу некой духовной высоты, погружая музыку в состояние трансцендентной свободы и выразительности.

Разработка, построенная на материалах второй части, воссоздаёт знакомые «хоральные» аккорды, вновь звучащие в низкой тесситуре, что создаёт атмосферу глубокой контрастности. Метрическая структура преобразуется в трёхдольность, что подчеркивает новую динамическую окраску. Когда скрипка вступает в нижнем регистре, аккомпанемент рояля резко перемещается в верхнюю тесситуру, темброво и пространственно меняя рельеф звучания, словно высокие ангельские хоры, нисходящие с небес. Этот контраст заставляет воспринимать эпизоды как воплощение эквиритмических образов хоровых молитвословий. Мелодическая линия и аккордовые фигуры воспринимаются как волны звучности, которые восходят или ниспадают, будто вытягиваясь из перспективной глубины, или парят в проекциях, создавая иллюзию многослойности. В этом контексте музыка не только передаёт художественное чувство, но и отсылает к религиозной концепции — ощущению вездесущего Божьего присутствия, вне зависимости от времени и пространства, что также подчеркивает её медитативную и трансцендентную природу (см. рис. 11).

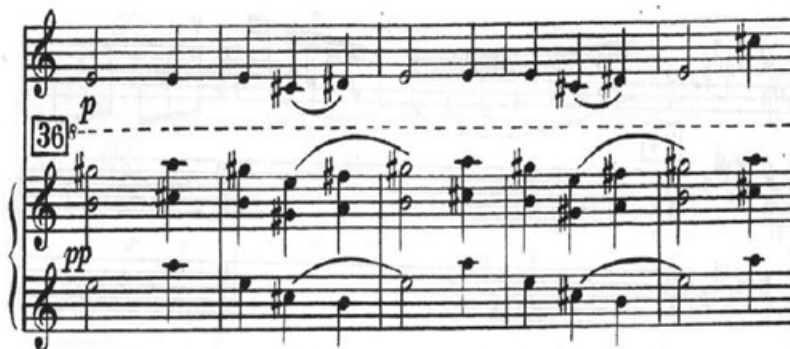


Рисунок 11. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 3 часть. Фрагмент из разработки: ц. 36, тт. 1-5

В ц. 32 аккомпанемент претерпевает значительные изменения, погружаясь в нижний регистр, где звучат октавные унисоны, повторяющие фрагменты мелодической линии скрипки, что создаёт контраст и усиливает глубину звучания. Эти остинатные фигурации, возвращаясь к материалу экспозиции, медленно, но уверенно подводят композицию к каденции, нагнетая драматическую напряжённость и подготавливая слушателя к кульминации. Здесь вновь возникает чередование метров, контраст между трёхдольной и двухдольной ритмическими структурами, что добавляет элемент динамической нестабильности. Партия скрипки насыщается двойными нотами, а синтезированное развитие материала приводит к кульминационному моменту – яростной секундовой вершине в третьей октаве на *as* и *b*. Этот момент подобен драматическому взрыву, когда внутреннее напряжение наконец прорывается наружу. Эмоциональная интенсивность, заложенная в этих звуках, ощущается как мощный психологический кризис, в котором музыка обостряет каждую эмоцию. На этом нервно насыщенном пике обрушиваются два мощных аккорда фортепиано (*fff*), подобно удару грома, который врывается в пространство звучания, разрушая прежний баланс. Их тянущаяся гармония производит эффект замедленного времени, в котором каждое звучание врезается в сознание, как молниеносный удар. После этого композитор прописывает отдельную строчку для последнего удара — си-бемоль первой октавы, добавляя тем самым «контрапункт» к предыдущей буре и создавая эффект долгожданной разрядки, словно последняя искра,

которая гаснет в затаённой тишине, оставляя след мощного звучания, оседающего в гармоническом резонансе.

Реприза, полностью построенная в основной тональности g-moll как воплощение архетипичной гармонии, погружает слушателя в непрерывный звуковой поток. В этом контексте возвращается тема побочной партии (или главной партии из первой части), но теперь она звучит иначе — как образ одинокого странника, блуждающего в пространстве утраченного смысла. Скрипка, звучащая *sul tasto*, словно становится бесплотным голосом, ускользающим в зыбкой акустической среде. Её звучание придаёт всей фактуре эфемерность и лёгкость, словно звуки теряются на границе слышимого. Несмотря на прозрачность звуковой ткани, возникает ощущение нарастающей пустоты, ритмическая упорядоченность которой создаёт эффект расплывающегося времени и расширяющегося пространства. Консонирующие аккорды, собранные пролонгированным звучанием французских лиг, придают палитре произведения более глубокую и многоуровневую окраску, насыщая её новыми смыслами и контекстами.

Мелодический контекст коды (ц. 51) повторяет основные мотивы, звучавшие в первой части, однако без прежней динамики фортепианных фигураций. Они представлены как единичные, тщательно артикулированные звуки, формирующие звуковое пространство, наполненное ощущением отстранённости. Фортепиано обретает роль созидателя этой вселенной, постепенно собирая эти разрозненные звуки в гармоничное и задумчивое единство, уходя в пространство вечного прощания. В центре музыкальной драмы обостряются секундовые интонации, чье разворачивание звучит как бесконечная гармоническая пульсация, непрерывно разрешающаяся в квинтовый тон. «Меланхолические» акценты на *fis*, едва заметно окрашивающие последний аккорд фортепиано, становятся своего рода тембровым фокусом, собирающим воедино всю лирико-драматическую картину произведения, которая в своем финале стремится к завершению, как уход в незримую тень, откуда не возвращаются (см. рис. 12).



Рисунок 12. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 3 часть. Коды. Фрагмент: ц. 51, тт. 1-13

Сей мир, туманною и тесной

Волнений и сует обвитый пеленой, –

Исчез! – Как солнца луч златой,

Коснулся вежд эфир небесный...

И свеял прах земной... [\[9, с. 50\]](#)

Заключение

Одна из главных задач настоящей статьи – привлечь внимание к творчеству Маргариты Ивановны Кусс, имя которой заслуживает более широкой известности как в научном, так и в исполнительском сообществе.

Анализ её трёх сонат для скрипки и фортепиано позволяет выявить ключевые черты авторской поэтики, в которой сочетаются приверженность классическим традициям, ярко выраженная индивидуальность и стремление к художественным экспериментам.

Произведения М. И. Кусс демонстрируют органичное соединение классических формообразующих принципов с выразительными средствами музыки XX–XXI веков. Традиционная сонатная форма в её сочинениях никогда не используется догматически: она адаптируется к конкретной художественной задаче, подвергается трансформациям, варьируется, включает элементы одночастных и трёхчастных структур, а также черты концертной драматургии. В результате сонаты Кусс выходят за рамки традиционного камерного жанра, становясь развернутыми драматургическими повествованиями, насыщенными внутренней логикой и смысловой глубиной.

Особое внимание композитор уделяет интонационной выразительности, мелодике и тембровой организации. Даже в сложных по фактуре и гармоническому языку эпизодах Кусс сохраняет ясность интонационного высказывания и тонкость психологических характеристик. Её индивидуальность проявляется в использовании характерных интонационных формул, в введении принципа диалогичности инструментов, в способах организации музыкального пространства, где каждый голос автономен, но одновременно включён в единую художественную ткань.

Существенной составляющей поэтики Кусс является глубокий лиризм, нередко окрашенный философскими рефлексиями. Этот лиризм лишён поверхностной эмоциональности и носит характер внутреннего монолога. Через него раскрываются сложные душевные состояния, что придаёт музыке композитора значительную психологическую глубину. Элементы фольклорного интонирования, особенно в ранних сочинениях, не представлены в виде прямых цитат, а органично интегрированы в современный авторский язык.

Практическая значимость анализа Третьей сонаты заключается в возможности более глубокого осмысления неоромантических тенденций в отечественной музыке конца XX — начала XXI века, а также в выявлении способов интеграции традиционных и новаторских выразительных средств. Одним из ключевых аналитических результатов стало открытие новых принципов сонатного цикла, где каждая часть не только продолжает, но и концептуально переосмысливает материал предыдущей, развивая образы и усиливая драматургию. Это проявляется как на интонационно-тематическом уровне (возвращение и трансформация мотивов), так и в общей архитектуре формы (движение от замкнутости к условному трансцендентному разрешению). Здесь особенно ярко прослеживается зрелость композиторского мышления, соединяющего опыт, художественную свободу и силу выразительного высказывания.

С теоретической точки зрения проведённый анализ способствует расширению представлений о типологии музыкальной формы, уточнению понятия лирико-

драматической одночастной структуры, а также осмыслению взаимосвязи формы и содержания. Кроме того, он позволяет проследить эволюцию авторского музыкального языка на основе принципа тематической трансформации.

Таким образом, камерное наследие Маргариты Кусс представляет собой значимый вклад в развитие отечественной музыки второй половины XX — начала XXI века. Её произведения иллюстрируют, с одной стороны, диалог с традицией, а с другой – поиск новых выразительных решений, демонстрируя, каким образом индивидуальный композиторский стиль способен переплавлять жанровые и формальные схемы, наполняя их новым содержанием. Музыка Кусс является не только предметом академического интереса, но и полноценным художественным феноменом, сохраняющим актуальность и воздействие на современного слушателя.

[1] Слова Р.С. Леденева о М.И. Кусс, записанные ее племянником и хранителем архива — В.И. Куус (написание фамилии у членов семьи разнилось). Из архива М.И. Кусс.

[2] Из интервью автора статьи с А.А. Золотовым (21.01.2025 г.). Публикуется впервые.

[3] Из интервью дирижера Мариинского театра Ю.И. Демидовича с В.И. Федосеевым в марте 2021 г.

[4] По воспоминаниям коллег и современников, знавших её десятилетиями, Шостакович относился к ней с особой теплотой и вниманием. В архиве М.И. Кусс хранится более пятидесяти писем Д.Д. Шостаковича, адресованных ей, а также его нотные издания с дарственными надписями.

[5] Из интервью автора статьи с А.А. Золотовым.

[6] Из интервью автора статьи с А.И. Головиным (30.06.2023). Публикуется впервые.

[7] М.И. Кусс писала: «Соната № 2 (a-moll) – одночастная, созданная в 1974 г., написана в форме, свободно трактуемой автором. Непрерывное-эмоционально развитие чередуется с лирико-созерцательными эпизодами. Соната посвящена первому исполнителю Е. Чугаевой». Из архива М.И. Кусс. См. рис. 4.

Библиография

1. Абдоков Ю.Б. Потаенный край Маргариты Кусс: оркестровый стиль и тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 62-78. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78. EDN: ETHLZS.
2. Кусс М.И. Первая соната для скрипки и фортепиано. М.: Всесоюзное издательство "Советский композитор", 1969. 42 с., партия скрипки 14 с.
3. Кусс М.И. Вторая соната для скрипки и фортепиано. М.: Всесоюзное издательство "Советский композитор", 1977. 36 с., партия скрипки 12 с.
4. Кусс М.И. Соната № 3 для скрипки и фортепиано. М.: "Композитор", 2006. 32 с., партия скрипки 11 с.
5. Рогачёв Н. Маргарита Кусс. М.: "Советский композитор", 1959. 7 с. (серия "Молодые композиторы Советского Союза").
6. Сайт "Композитор Маргарита Кусс" [электронный ресурс]. URL: <http://www.margaritakuss.ru/> (дата обращения 31.03.2025).
7. Слово композитора и о композиторе: Хрестоматия / Ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. 208 с.

8. Стравинский И.И. Хроника. Поэтика. М.: "Центр гуманитарных инициатив", 2012. 368 с. (Серия "Российские Пропилеи").
9. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. Л.: Сов. писатель, 1987. 448 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
10. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство "Лань", 2001. 496 с. EDN: TIGNZN.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор обозначил в заголовке («Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс») и обстоятельно пояснил в вводной части, является поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс (1921-2009). Объект исследования — камерно-инструментальные сочинения композитора, — по справедливому замечанию автора, до последнего времени даже в общих чертах не был представлен в музыковедческих исследованиях. Учитывая последнее обстоятельство, вполне уместно представление автором объекта исследования в контексте краткой общей характеристики творческой биографии композитора посредством обращения к оценке её творчества выдающимися современниками.

Авторский методологический ракурс исследования хорошо обоснован. Выборка анализируемого эмпирического материала отличается комплексной оценкой места корпуса камерно-инструментальных сочинений в творчестве композитора и качественным анализом особенностей музыкального языка, гармонии, мелодии, ритма, фактуры и других элементов композиции. По качеству преподнесения автором результатов исследования статья могла бы претендовать на участие в конкурсе издательства «ТОП-5 статей месяца», но, к сожалению, по неизвестной причине автор не резюмирует полученные им результаты в итоговых выводах. От чего исследование не выглядит завершенным. Это обстоятельство не позволяет обосновано верифицировать представленные результаты и рекомендовать статью к публикации в авторитетном академическом журнале, поскольку сохраняется вероятность, что представленный материал является формально вырезанным фрагментом более обширного исследования (монографии, диссертации).

Таким образом, в отсутствии такого функционально необходимого раздела как заключение обоснованная оценка рецензируемой статьи невозможна. Рецензент рекомендует автору завершить представленный материал обобщающим выводом, не оставляющим сомнений в практической и теоретической ценности полученных результатов.

Методология исследования опирается на принципы комплексности анализа музыкальных произведений (В. Н. Холопова) и на трактовку музыкальной поэтики И. Ф. Стравинским. Автор подчеркивает, что для композитора музыкальной поэтикой является «совокупность принципов и приёмов, которые определяют его творческий метод и стиль», включая трактовку и выбор жанров, форм, тем, образов, выразительных средств и технических приёмов. Соответственно, по мысли автора, музыкальная поэтика отражает мировоззрение композитора, его эстетические взгляды и художественные предпочтения, и «проявляется в особенностях музыкального языка, гармонии, мелодии, ритма, фактуры и других элементов композиции». В целом методический комплекс релевантен научно-

познавательным задачам анализа камерно-инструментальных сочинений М. И. Кусс, решение которых преследует цель характеристики поэтики композитора. Между тем, несмотря на блестящий обстоятельный анализ эмпирического материала (авторской выборки камерно-инструментальных сочинений М. И. Кусс), автор не резюмирует представленные доводы, словно прерывает излагаемую мысль на полуслове. Отсутствие итогового вывода о характере поэтики камерно-инструментальных сочинений Кусс обесценивает результаты проведенных исследований, исключая возможность их логической верификации.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает слабой изученностью творчества М. И. Кусс и, в частности, корпуса её камерно-инструментальных сочинений. Тезис вполне уместен и в достаточной степени развернуто обоснован в представленном материале. Жаль только, что к итоговому выводу автор так и не пришел.

Научная новизна исследования обеспечена обращением автора к анализу слабо изученного эмпирического материала, но она не подкреплена авторской оценкой достижения исследованием своей цели.

Стиль текста автор выдержал научный, но есть и незначительные упущения: 1) российские стандарты оформления научно-технической информации предполагают только два типа иллюстративного материала («Рисунок» и «Таблица»); в статье автор хорошо иллюстрирует свою мысль рисунками, требующими стандартизации подписей к ним (например, «Рисунок 1. — Афиша концерта. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые. Фото автора», «Рисунок 2. — Программка концерта. University of California, San Diego. 1966 winter chamber music series. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые. Фото автора», не «Пример 1», а «Рисунок 6. — М. Кусс. Соната № 3 для скрипки и фортепиано. Фрагмент: тт. 1– 15» и т. д.); 2) встречаются обидные опiski (например, в первом же абзаце: «... важнУо понять...» или лишняя запятая в выражении «Но, несмотря на то, что она не была...», правильнее так «Но несмотря на то, что она не была...»).

Структура статьи не соответствует логике изложения результатов научного исследования: нет заключения.

Библиография, учитывая опру автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам в статье ярко не выражена; автор, по мнению рецензента, напрасно избегает открытой дискуссии с российскими и зарубежными коллегами, существенно ограничивая теоретическую ценность и дискуссионную привлекательность запланированной публикации.

Интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» к статье гарантирован. Автору осталось лишь логично завершить изложение своей мысли уместным заключением и исправить оформительские оплошности.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс» представляет собой неоднозначное обращение к творческому наследию советского и российского композитора М.И. Кусс. Неоднозначность заключается в двух разных задачах, которые автор ставит перед собой: первая заявлена в названии статьи (т.е. анализ конкретных камерно-инструментальных композиций М.И. Кусс), вторая обнаруживается уже в самом конце

текста: «Одна из главных задач настоящей статьи – привлечь внимание к творчеству Маргариты Ивановны Кусс, имя которой заслуживает более широкой известности как в научном, так и в исполнительском сообществе». Представляется, что задача привлечения внимания к творчеству М.И. Кусс требует несколько иного формата статьи, то есть развернутой и доступной по стилю изложения биографии, охватывающей весь творческий путь композитора, указывающей на наивысшие творческие достижения, оценки критики и т.д. Собственно в таком ключе и начинается рецензируемый текст (раздел Эскиз личности, с развернутыми комплиментарными цитатами, журнальным стилем изложения и т.д.), но очень быстро заканчивается, в итоге аргументация необходимости обращения к наследию М.И. Кусс довольно поверхностна, она мало чем отличается от содержания титульной страницы мемориального сайта <http://www.margaritakuss.ru/>. Затем автор приступает к рассмотрению поэтики камерно-инструментальных сочинений, т.е. работа превращается в музыковедческое исследование трех сонат для скрипки и фортепиано, стилистика текста существенно меняется. Относительно этой (основной) части работы тоже возникают вопросы: автор не поясняет выбор именно этих трех сонат для музыковедческого анализа, предшествующая разбору цитата профессора кафедры композиции РАМ им. Гнесиных Головина комплиментарна неназванным «поздним» сочинениям Кусс, но первые две сонаты датированы 1964 и 1974 гг., т.е. формально к поздним работам не относятся – в любом случае в работе отсутствует подробная творческая биография Кусс, соответственно отсутствует деление на ранний, зрелый, поздний или еще какие-то периоды ее творчества, нам просто сообщают, что «В творческом багаже Маргариты Ивановны Кусс представлены произведения для симфонического и народного оркестра, камерная и вокальная музыка, а также обработки народных песен», без временных привязок. Вынося в заглавие работы термин «поэтика» автору стоило уделить больше внимания этому термину, тем более что музыковедение допускает его различные трактовки. Библиографическая основа работы выглядит довольно скромно и включает опять-таки мемориальный сайт (с ссылкой на титульную страницу, но не на какие-то опубликованные там документы или материалы). В то же время в сносках автора упоминаются взятые им интервью и отсылки к архиву М. Кусс; эти, наиболее ценные источники работы, в библиографическом списке не отражены. В целом работа состоятельна именно как музыковедческий анализ конкретных произведений, актуальность же обращения к этим произведениям, аргументация места М. Кусс в советской/российской музыке, привлечение внимания к ее творчеству и т.д. – эти аспекты в статье требуют доработки или даже иного формата. Рекомендуется к доработке.