

ОЛЕГ КОНСТАНТИНОВИЧ ЭЙГЕС: СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ КАК ПРЕДМЕТ ОСВОЕНИЯ БУДУЩИМИ МУЗЫКАНТАМИ-ИСПОЛНИТЕЛЯМИ

О. С. Данилова*,

Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Российская Федерация, 121069

Аннотация. Статья посвящена особенностям стиля О. К. Эйгеса на примере фортепианных сонат. В работе раскрываются истоки творчества композитора – влияние К. Р. Эйгеса и русской фортепианной школы, прежде всего А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера и С. С. Прокофьева; стажировка в Европе и воздействие европейской культуры; особенности претворения фольклора. Уделено внимание общности эстетических позиций и художественных принципов О. К. Эйгеса и Н. К. Метнера. Отмечается, что самобытность художественного стиля Эйгеса заключается в опоре на традиции мастеров прошлого и современный композиторский язык. Автором рассматриваются такие черты его «почерка», как своеобразие образной сферы и драматургии, симфоничность, полифоничность, непрерывная разработочность, высокая концентрация тематизма и жанровость тем, блочное строение формы, форма «второго плана», тематические «арки», специфика организации разделов формы, особенности гармонического языка, фактуры – колокольность, виртуозность, графичность, фоноколористические эффекты. Затрагивается вопрос «стилевого диалога» с Прокофьевым в некоторых сочинениях. В статье освещается исполнительский стиль Эйгеса как ориентир для освоения его сонат. Поднимается вопрос о ценности наследия композитора в аспекте учебно-педагогической работы.

Ключевые слова: О. К. Эйгес, стилевые истоки творчества, фортепианные сонаты, исполнительский и педагогический ракурсы.

Благодарности. Автор выражает глубокую благодарность Наталье Сергеевне Эйгес и её сыну Сергею Георгиевичу Волченко за предоставленные автору материалы из семейного архива композитора, а также научному руководителю – доктору педагогических наук, профессору А. В. Малинковской и редактору журна-

* Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор А. В. Малинковская.



ла кандидату педагогических наук, доценту Е. П. Красовской за всестороннюю и благожелательную помощь в подготовке статьи к публикации.

Для цитирования: Данилова О. С. Олег Константинович Эйгес: стилиевые особенности фортепианных сонат как предмет освоения будущими музыкантами-исполнителями // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2023. Т. 11. № 4. С. 102–118. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-102-118.

DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-102-118

OLEG KONSTANTINOVICH EIGES: STYLISTIC FEATURES OF PIANO SONATAS AS A SUBJECT OF MASTERING FUTURE PERFORMING MUSICIANS

Olga S. Danilova*

Russian Gnesin's Academy of Music,
Moscow, Russian Federation, 121069

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of O. K. Eiges' style on the example of piano sonatas. The work reveals the origins of the composer's work – the influence of K. R. Eiges and the Russian piano school, first of all A. N. Scriabin, N. K. Medtner and S. S. Prokofiev; internship in Europe and the impact of European culture; peculiarities of folklore implementation. Attention is paid to the commonality of aesthetic positions and artistic principles of O. K. Eiges and N. K. Medtner. It is noted that the originality of Eiges' artistic style lies in relying on the traditions of the masters of the past and the modern composer's language. The author examines such features of his "handwriting" as the originality of the figurative sphere and drama, symphonicity, polyphony, continuous development, high concentration of thematism and genre themes, block structure of the form, the form of the "second plan", thematic "arches", the specifics of the organization of sections of the form, features of the harmonic language, textures, bell-ringing, virtuosity, graphicity, phonocoloristic effects. The issue of "stylistic dialogue" with Prokofiev is touched upon in some works. The article highlights Eiges' performing style as a guideline for mastering his sonatas. The question of the value of the composer's legacy in the aspect of educational and pedagogical work is raised.

Keywords: O. K. Eiges, the stylistic origins of creativity, piano sonatas, performing and pedagogical perspectives.

Acknowledgements. The author expresses deep gratitude to Natalia Sergeevna Eiges and her son Sergey Georgievich Volchenko for the materials provided to the author from the composer's family archive, as well as to the scientific supervisor – Doctor

* Scientific adviser – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor A. V. Malinkowskaya.

of Pedagogical Sciences, Professor A. V. Malinkovskaya and the editor of the journal, PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor E. P. Krasovskaya for comprehensive and benevolent assistance in preparing the article for publication.

For citation: Danilova O. S. Oleg Konstantinovich Eiges: Stylistic Features of Piano Sonatas as a Subject of Mastering Future Performing Musicians // *Muzikal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2023, vol. 11, no. 4, pp. 102–118 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-102-118.

Введение

Олег Константинович Эйгес (1905–1992) – советский композитор, пианист и педагог, оставивший выдающееся творческое наследие, автор пятнадцати симфоний, нескольких симфонических поэм, оперы «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого, кантаты «Трубка мира», произведений для хора, концертов с оркестром: фортепианного концерта и концертино; концерта для скрипки с оркестром; сюиты «Песни Урала» для двух скрипок и оркестра баянов; поэмы для камерного оркестра с солирующим альтом. Композитору принадлежит ряд камерно-инструментальных сочинений для скрипки, виолончели и фортепиано, сонаты для гобоя и фортепиано, скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано, два струнных квартета, фортепианный квинтет, поэма для валторны и фортепиано, три пьесы для флейты и арфы (переложение трёх из пяти этюдов для фортепиано). Эйгес также является автором многих вокальных сочинений на слова А. С. Пушкина, И. Северянина, С. М. Городецкого, Е. Г. Ружанского, А. Мицкевича, М. Ю. Лермонтова, У. Шекспира и других.

К фортепианным сочинениям относятся двенадцать сонат, концерт и концертино для фортепиано с оркестром, целый ряд фортепианных пьес: сюита «Арабские сказки», две баллады, fuga,

пять «Пластических этюдов» и этюд, посвящённый И. Я. Галкину, прелюдии, ноктюрны, скерцо, экспромты, марши, «Танец», «Поэма», «Вальс-поэма», «Клавирштюки», «Русская сказка», «Рондо», «Колыбельная», «Легенда», Рапсодия на тему песен Горьковской области, «Конголезская рапсодия», «Маленькая рапсодия на конголезские темы», сонатина, «Моцартиана» (пьесы для начинающих), «На аэроплане», обработки народных песен, различные ансамбли для детей, пьесы без названия. Важно отметить, что сочинения композитора охватывают разные уровни сложности: пьесы для учащихся детских музыкальных школ, студентов колледжей и произведения, исполнение которых предполагает уже достаточно высокий уровень профессиональной подготовки музыкантов.

Наследие Эйгеса может обогатить репертуар современных пианистов и стать ценным материалом в музыкально-педагогической работе со студентами вузов. Эйгес – один из корифеев отечественной композиторской и исполнительской школы, выразивший своим творчеством духовный и звуковой образ эпохи, глубокую связь с традициями русской и европейской культуры. Его произведения представляют большую художественную ценность как образцы подлинного мастерства и самобытного стиля. Обращение к ним требует погружения в особый художественный мир автора, образную

эмоциональную сферу, своеобразный музыкальный язык.

Стилевые истоки творчества

В семье Эйгесов были математики, литературоведы, философы, художники. Отец, Константин Романович Эйгес, – композитор, педагог, пианист, музыкальный критик, автор работ по философии музыки и эстетике. В 1920-е годы он руководил музыкальным техникумом имени А. А. Ярошевского. Один из его братьев, Иосиф Романович, был известным музыковедом и педагогом, а другой, Владимир Романович, – философом и математиком. Сын Константина Романовича, Сергей Константинович (брат Олега Эйгеса), стал талантливым художником.

Унаследовав от отца многообразие интересов, Олег Константинович Эйгес занимался композицией, выступал как сольный концертирующий пианист, преподавал композицию, теорию, фортепиано, камерный ансамбль, рисовал картины. Отец привил ему большую любовь к музыке русских композиторов: П. И. Чайковского, А. К. Лядова, А. С. Аренского, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова (её К. Р. любил больше всего), Н. К. Метнера, – а также к русским народным песням.

Творчество Эйгеса продолжает линию традиций отечественной композиторской школы, идущую от П. И. Чайковского, С. И. Танеева, Р. М. Глиэра. Большое влияние на формирование его стиля оказали А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев. Из западных композиторов особенно велико влияние Л. Бетховена.

Непосредственными учителями Эйгеса в аспирантуре Московской консерватории были А. Н. Александров, Н. С. Жилев, Г. И. Литинский, В. Я. Шебалин.

Олег Эйгес – музыкант-мыслитель, обладающий большой культурой, философским складом ума. Ему были присущи «высокая моральная позиция, рыцарское отношение к искусству» [1, с. 186], – вспоминает его ученик, композитор, профессор РАМ имени Гнесиных Г. В. Чернов. Сочинениям Эйгеса свойственны интеллектуализм, содержательность. Музыка Эйгеса, по словам А. Н. Александрова, «не захватывает вас сразу ярким тематизмом, к ней нужно идти, внимательно в неё вслушиваясь. Но это, по моему убеждению, достоинство, свойственное индивидуальности, встреча с которой в конечном итоге приносит радость и удовлетворение» [2, с. 145].

В творчестве Эйгеса органично преломляются различные художественные стили. Индивидуальность композитора выразилась в органичном синтезе традиций и современного, экспрессивного гармонического языка. «Композитор стремился запечатлеть психологический мир современного человека с его напряжённой духовной жизнью. Отсюда многоплановость концепций» [3, с. 30].

Вместе с переживанием противоречивого и сложного исторического времени в художественном мироощущении Эйгеса проявляются жизнелюбие и оптимизм, противопоставляются мир реальности и мир мечты. «По складу своего мироощущения Эйгес был личностью романтического типа. Лучшие из его сочинений раскрывают сложный мир души художника, в котором драматические события реальной жизни преломляются в образах обобщённо символического плана, а сфера лирики производит впечатление хрупкости, надломленности, печали» [4, с. 320].

Первоначально стиль композитора формировался под воздействием Скрябина, который был эталоном для его

творчества. Особенно сильно это влияние проявилось в ранних сочинениях: в образном строе и поэтике символизма, форме, гармонии, фактуре, исполнительских ремарках. Вслед за мастером композитор обращается к таким жанрам, как симфония, поэма, этюд, одночастная фортепианная соната. Эйгес-пианист много исполнил Скрябина, а во время работы в Уральской консерватории создал кружок по изучению гармонии его сочинений.

Художественный мир Скрябина был близок личности Эйгеса. По словам Г. Б. Гордона, «некоторый солипсизм у него был – тоже в духе Скрябина. Он был так наполнен своей музыкой, что не особенно интересовался чужой; имел вид человека несколько “не от мира сего”, как бы постоянно прислушивающегося к чему-то – к процессам, которые внутри него шли...» [5, с. 195].

Важную роль в творческом становлении сыграла встреча с Метнером в 1927 году во время гастролей композитора в СССР. По воспоминаниям Эйгеса, суть советов Метнера заключалась в том, чтобы «избрать более здоровое направление в сочинении музыки» и уйти от «сомнительного модернизма» [6, с. 189].

В личности и творческом облике Эйгеса было много общего с Метнером. «Это как бы был тот же *тип* композитора: то же отношение к творчеству – как к служению, над которым сам он не властен. Так, он никогда не знал, будет сочинение закончено или не будет...» [5, с. 195]. Интересно обращение композитора к излюбленному метнеровскому жанру фортепианной сказки.

Эйгесу были свойственны неподдельная скромность, нежелание специально «продвигать» и рекламировать свои сочинения, он не стремился к званиям. В его произведениях, как и у Метнера, внутренний сложный план содержания

превосходит внешний план выражения, сочинения требуют подготовки и «погружения» слушателя в индивидуальный художественный мир. Музыка Эйгеса «...не сразу входит в сознание, и нужно время, чтобы “принять” её интонационную сферу...» [7, с. 197].

Обоим композиторам свойственны органичный синтез рационального и эмоционального, стихийного начала в творчестве: к примеру, вера в интуитивное «обретение» темы и её планомерная разработка, отшлифовка деталей.

По словам самого Эйгеса, он мог черпать впечатления для музыкальных тем во сне: «образы, пришедшие во сне, самые точные и чистые, они ничем не искажены» [8, с. 12]. Интересно, что и Метнеру некоторые темы являлись во сне. В этом проявляется связь творчества и мира подсознательного, вера в художественное «откровение» как источник дальнейшей композиторской работы. Внучатый племянник композитора С. Г. Волченко пишет, что сновидчество было свойственно семье Эйгесов. Философское и художественное осмысление «мира сновидений» и его отношение к миру искусства и реальному миру встречаются в литературных трудах Иосифа Романовича и Владимира Романовича Эйгесов. Ощущение ирреального мира идей, художественного вымысла как живого и реального, слияние творчества и действительности присутствовали в жизни Сергея и Олега Эйгесов [8, с. 13]. О. Эйгес сильно пострадал за свой идеализм: в 1948 году на партсобрании, когда композитор ответил, что часто черпает впечатления для музыкальных тем во сне, он был обвинён в формализме и уволен из свердловской консерватории, а его выпускников по классу композиции не допустили до государственного экзамена.

Процесс композиторской работы был очень кропотливый, с большим количеством черновиков, вариантов и правок. По воспоминаниям А. Н. Александра, «композитор подолгу вынашивает каждый замысел, тщательно отделяет каждую деталь, а нередко по несколько раз возвращается к одному и тому же сочинению» [2, с. 145]. Среди фортепианных сочинений существует вторая редакция Первой баллады (в рукописи фактурно упрощён один эпизод, не теряя при этом своей художественной выразительности). Эйгес неоднократно возвращался к симфониям и перерабатывал их, вклеивал в рукописи целые куски нового текста, создавал новые редакции. Большую роль сыграли общение с отцом по вопросам творчества и наблюдение за процессом его композиторской работы. «Как отец сам признавался, он очень любил реставрировать свои почему-то оставленные произведения, а иногда и переделывал старые законченные, вновь совершенствуя их уточнением деталей» [9, с. 238].

Эйгес всегда ориентировался на традиции и великих творцов прошлого, мало интересовался авангардом. По его словам, «настоящее искусство не зависит от моды, потому что оно именно *вне времени*, вечно» [1, с. 186]. В такой эстетической позиции также можно увидеть сходство с мировоззрением Метнера и его последователей. Как отмечает Т. Н. Левая, «...в широком плане наследование традиций недавнего прошлого – наряду с интересом к “позапрошлому” в неоклассицизме – оказалось достаточно живучим в творческой практике композиторов последующего поколения; речь идёт прежде всего о тех, чья умеренная ориентация больше побуждала к обновлению и отбору *предшествующего* опыта, нежели к открытию новых звуковых миров

или решительной модернизации давно ушедшего» [10, с. 97]. К метнеровской «охранительной» традиции автор причисляет Н. Я. Мясковского и А. Н. Александра, сюда же можно отнести и творчество Эйгеса.

Больше всего на формирование собственного зрелого стиля композитора повлияли встречи с Прокофьевым, который слышал некоторые его сочинения и дал свои рекомендации при их первой встрече в Париже в 1929 году. Известным стал следующий совет Прокофьева: «трезвучие – вещь в себе, а нонаккорд требует разрешения» [9, с. 244]. Интересно, что при следующей встрече Прокофьев высоко оценил фортепианный концерт и этюды Эйгеса [Там же]. Влияние стиля Прокофьева можно заметить во всём зрелом творчестве композитора – гармоническом языке, особенностях формообразования и интонационном строе тематизма, образной сфере и жанровости.

Интересно, что позже в своей педагогической работе с композиторами Эйгес приводил различные высказывания Прокофьева и Метнера. К примеру, он часто повторял утверждение последнего о том, что тема – это божественный призыв, говорил о высокой роли тематизма [1, с. 186].

Стажировка в Европе и творческие контакты с современными деятелями искусства также повлияли на обновление творческого стиля Эйгеса. Композитор занимался у Э. Петри, слушал концерты под руководством дирижёров Б. Вальтера и В. Фуртвенглера, общался с П. Хиндемитом и М. Равелем, знакомился с европейской культурой. Начиная с 1930-х годов в творчестве Эйгеса происходит коренной перелом, формируется собственный музыкальный язык композитора, более простой, конструктивный, созвучный духу современности.

В сочинениях Эйгеса также проявилась его любовь к народной музыке. Вместе с театром «Художественный сказ» композитор гастролировал по Уралу и собирал народные песни. В частности, им была опубликована неизвестная ранее песня «Мальчишка». Народные песни и темы используются во многих его сочинениях: фортепианной сонатине, концерте для двух скрипок и баянов «Песни Урала», «Волжской рапсодии» для фортепиано (на темы песен Горьковской области), вариациях на тему русской народной песни «На зелёном лугу» для виолончели и фортепиано, Втором струнном квартете, Десятой симфонии. Эйгес – автор обработок народных песен для голоса с фортепиано, а также фортепианных обработок «Кольцо» и «За Дунаем». Композитора интересовал и африканский фольклор, который он использует в музыке для детей: «Конголезская рапсодия», «Слон – эмблема Гвинеи», «Маленькая рапсодия на конголезские темы», «Марш» («Гвинейский марш»), «Африканские ксилофоны», «Африканские мелодии». Два этюда для виолончели соло основываются на русских песнях (первый) и конголезском танце (второй). Конголезские песни также использованы в инструментальной сюите из четырёх частей. Многие из вышеназванных сочинений составляют ценный педагогический репертуар детской музыкальной школы. Образная яркость, национальный фольклорный колорит, простота, ясность и доступность материала при тонкости художественного вкуса и богатстве звукового мира обуславливают необходимость использования этих сочинений в учебном процессе и концертной практике начинающих музыкантов.

Несмотря на ряд программных сочинений, композитору в большей сте-

пени свойственен подход, основанный на главенстве «интрамузыкальных» закономерностей и впечатлений. По мнению Г. Б. Гордона, у Эйгеса «“чистая” музыка, без примеси какой-то литературной основы, живописности... у него в самой музыкальной материи, в звучании, в построении всё уже заложено» [5, с. 195].

Особенности исполнительского мастерства О. К. Эйгеса-пианиста

Фортепианное творчество композитора во многом является отражением его индивидуального исполнительского стиля, особенностей пианизма, технических предпочтений. Они проявились в фактуре сочинений и подробных исполнительских указаниях автора.

«Он в совершенстве владеет современной техникой композиции, прекрасно ориентируется во всех направлениях музыки XX века. И ещё: он прекрасно ощущает природу инструментов, для которых он пишет», – вспоминает Ан. Александров [2, с. 145].

В творчестве Эйгеса проявляется взаимосвязь его самобытного композиторского мышления, эстетических позиций и индивидуального пианистического стиля. Его исполнительство является продолжением творческого процесса, выражает самую суть личности композитора и его художественных убеждений. Эйгеса можно причислить к плеяде выдающихся композиторов-пианистов XX века. По словам С. Е. Фейнберга, «его исполнение имманентно творческому замыслу, и напряжение его игры в точности совпадает с развитием музыкальных идей. Так играли, поскольку я помню, как бы погружённые в созерцание музыкальной мечты, такие композиторы, как Метнер и Скрябин...» [11,

с. 27]. Авторское прочтение собственных сочинений – всегда подлинник, убедительное выражение созидательной творческой воли. Знакомство с авторскими аудиозаписями Эйгеса представляется важным направлением в музыкально-педагогической работе. Они углубляют и дополняют текст сочинений и дают ключ к пониманию задач интерпретации. Исполнительский стиль Эйгеса является ориентиром и эталоном для студентов, которые обращаются к изучению его фортепианных сонат, и педагогов, включающих их в репертуар своих учеников.

Олег Эйгес был ярким, самобытным пианистом, прошедшим большую исполнительскую школу. Первым учителем фортепиано О. Эйгеса был его отец, К. Р. Эйгес – последователь школы А. Ярошевского, в композиции и исполнительстве продолжал традиции отечественной школы, идущие от Рахманинова и Метнера. «...такое владение звуком, а также столь тонкую фразировку (без всякой вычурности), как у него, – редко можно слышать. Характерным в его игре было особое *rubato*» [9, с. 240].

Эйгес оставил воспоминания о своём отце, где описывает его стиль преподавания и некоторые рекомендации. В педагогической работе К. Р. Эйгес стремился пробудить художественную инициативу и сознательность ученика, исключал методы «натаскивания». Он много работал над звуком, стилем, отсутствием грубости и небрежности, уделял внимание вопросам преодоления технических трудностей. Интересна его следующая рекомендация: «находить нужное движение, даже не касаясь клавиатуры, а над ней, – что устраняет опасность путём небрежного удара заучить неправильное движение» [9, с. 240]. Для запоминания наизусть педагог советовал использовать

метод «чтения без инструмента глазами. Сначала всё должно быть представлено в голове, т.е. мелодия, гармония или фигурация, структура, порядок нот в пассаже или в группе» [Там же]. Этот способ предварительного разучивания произведения внутренним слухом использовали многие музыкальные педагоги, в том числе и О. К. Эйгес. Представляется также необходимым применять этот метод в работе со студентами исполнительских специальностей в современном учебном процессе.

В дальнейшем Эйгес проходил стажировку у Эгона Петри, ученика Феруччо Бузони (Берлин, 1928 г.). По воспоминаниям О. Эйгеса, Петри оказал решающее влияние на формирование его пианистического стиля [9, с. 189]. В семейном архиве композитора хранится рукопись Ю. М. Оленева, где он рассказывает о концерте О. Эйгеса в ГМПИ им. Гнесиных и даёт общую характеристику его исполнительского стиля. Он считает, что влияние Петри проявилось в «самом понимании задач интерпретации», в стремлении «передать замысел композитора в его как бы чистом, бесспорном виде, безо всяких интерпретаторских зигзагов и отклонений» [12]. Оленев отмечает такие качества Эйгеса-пианиста, как охват целого, хорошая техника, безупречный вкус, традиционность трактовок. По его мнению, исполнителю лучше всего удавались крупные формы.

В репертуар Эйгеса-пианиста входили сочинения В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, Ф. Листа, А. Скрябина, Н. Метнера, С. Прокофьева, а также сочинения К. Р. Эйгеса и свои собственные произведения. По воспоминанию Г. В. Чернова, Эйгес любил музицировать дома в кругу друзей и студентов [1, с. 186]. Среди его любимых сочинений были Поэма *Fis-dur* op. 32 Скрябина;

«Новеллеты», «Крейслериана», «Симфонические этюды» Шумана; «Соната-воспоминание» и сказки Метнера; «Сказки старой бабушки», «Мимолётности», сонаты Прокофьева; Вторая и Третья сонаты, мазурки, ноктюрны, фантазия, «Баркарола», «Колыбельная» Шопена. Эйгес играл все концерты Бетховена и ряд фортепианных сонат.

Г. Б. Гордон вспоминает: «Надо сказать, что феноменально одарённым пианистом (слух, память, пальцы) он оставался до конца дней. Ему достаточно было один раз услышать музыку – и он её уже знал. Он мне говорил даже, что некоторые вещи играет по слуху, ни разу не видя нот» [7, с. 201]. Прекрасную память отмечает также Г. В. Чернов, по свидетельству которого фортепианную партию скрипичных сонат Бетховена Эйгес играл наизусть [1, с. 186].

Многие сочинения композитора виртуозны и насыщены техническими трудностями, которые он с лёгкостью преодолевал. «Сам О. К. всегда очень ловко выигрывал любые фигурации в мелкой технике: у него была какая-то особая постановка рук – “сверху” – то ли от Ярошевского, то ли от Эгона Петри» [1, с. 187].

Некоторые советы в области фортепианной техники были получены Эйгесом от Метнера. В частности, рекомендация быстрее снимать отыгравший палец с клавиши – с той же скоростью, что и нажатие клавиши, пальцевой удар [9, с. 189].

Особенности пианизма Эйгеса описывает З. Г. Мышкина: «Он виртуозно играл на фортепиано. Для этого природа одарила его абсолютным слухом, большими, сильными руками, длинными пальцами. От его звучного, бурного фортиссимо сотрясались все пианино и рояли» [13, с. 148].

Стиль композитора в зеркале его фортепианных сонат как ориентир для их освоения будущими музыкантами-исполнителями

О. К. Эйгес – автор двенадцати фортепианных сонат: Первая соната ор. 5 (1926), Вторая соната (1931), Третья соната ор. 14 (1945), Четвёртая соната («Соната-токатта») ор. 15 (1945), Пятая соната ор. 16 (1945), Шестая соната (1947), Седьмая соната (1956), Восьмая соната (1971), Девятая соната (1976), Десятая соната (1978), Одиннадцатая соната (1981), Двенадцатая соната (1983). Стоит отметить большую роль Г. Б. Гордона как исполнителя (ему посвящена Девятая соната) и педагога: ученики его класса играли сонаты Эйгеса на концертах в РАМ имени Гнесиных.

Жанр фортепианной сонаты был близок композитору на протяжении всей жизни и отражал эволюцию его творческого мышления: от раннего опуса Первой сонаты, близкой поздним сонатам Скрябина, – к зрелым и поздним опусам, написанным собственным самобытным почерком (Сонаты № 2–12). Все сонаты решены индивидуально, композитор не пользуется универсальными ключами и трафаретами: «Каждый раз он находит какой-то новый поворот в сонатном цикле» [1, с. 186].

Стоит подчеркнуть кардинальное различие в музыкальном языке Первой и последующих сонат. Близость к стилю Скрябина в Первой сонате выразилась в образной сфере, драматургии, фактуре, гармонии сочинения. По мнению Н. В. Петкус, это сочинение созвучно «зрелым произведениям Скрябина по своей символистской поэтике, образному строю тематизма, принципам композиционно-драматургической интерпретации одночастной сонатной формы, богатству фортепианной фактуры, нередко требую-

щей перехода к трёхстрочной, «партитурной нотографии» [14, с. 137].

Одним из важнейших качеств стиля Эйгеса является симфоничность как способ мышления и драматургического развития тематизма. С. Е. Фейнберг пишет: «Подыскивая общую характеристику творчества О. К. Эйгеса, можно сказать, что оно *симфонично*, то есть оно воспринимается в широком развитии, в противопоставлении и контрастах, в динамике многих тем и в их диалектических противоречиях» [11, с. 27]. На приёмы сквозного симфонического развития материала Пятой, Десятой и Двенадцатой фортепианных сонат, услышанных в авторском исполнении, обращает внимание И. А. Немировская [3, с. 130]. Каждая соната Эйгеса имеет свою драматургическую концепцию, реализуемую через активное столкновение контрастных образных сфер. Симфоническая трактовка жанра сонаты во многом перекликается с творчеством С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича.

Некоторые одночастные сонаты (например, Первую, Третью, Четвёртую) благодаря масштабам целого и отдельных разделов можно назвать «сонатами-симфониями». В более поздних сонатах форма становится лаконичной, сжатой, изложение тематизма – кратким и тезисным. Таковы, к примеру, трёхчастная Восьмая соната и одночастные сонаты № 9–12. По словам Г. В. Чернова, «...многие его произведения довольно компактны: это как бы квинтэссенция его творчества, а также показатель глубокого слышания формы» [1, с. 187].

Форма в сонатах Эйгеса ясная, прослеживается «блочная» структура, чётко выделены границы разделов и тем. По воспоминанию Чернова, Эйгес любил скрябинское сравнение формы с шаром [Там же]. У композитора в значительной

степени встречается форма второго плана: к примеру, «внутри» сонатной формы присутствует вариационность или двойная сонатность. Примечательно, что первая часть Второй сонаты, строго говоря, вообще не имеет сонатной формы. Она написана в трёхчастной форме и имеет лишь сонатную стилистику.

У Эйгеса высока роль тематизма и его концентрация в сонатной форме. По словам Н. А. Карцевой, «Эйгес – мелодист, природа музыки для него заключена в мелодии» [15, с. 5]. Тема может представлять собой лаконичный тезис: «Темы обычно очень краткие, как формулы: ядро – и тут же каденция» [5, с. 195].

Следует отметить ярко выраженную жанровую окраску многих тем в сонатах зрелого периода: токката, песня, танец, фугато, в фортепианном концерте побочная партия изложена в виде вальса. Жанр способствует выражению яркого художественного образа: романтическая патетика, моторная энергия, жизнерадостная танцевальность: «Тонкая лирика, драматическая действенность, тяготение к эпичности, свойственное русской школе, – вот основной круг образов, близкий Эйгесу» [15, с. 3]. Интересно, что Четвёртая соната имеет программное название, отсылающее к жанру, – «Соната-токката», что перекликается с Седьмой симфонией композитора («Симфония-токката»).

В отдельных сонатах художественный замысел открывает тема вступления (например, в Четвёртой и Восьмой сонатах): «Они рождают идею сочинения, определяют особый эмоциональный тонус произведения, осуществляют интонационную, смысловую объединённость структуры цикла» [15, с. 6].

Образная сфера в сонатах зрелого периода отличается от ранних сочинений.

В характере главной партии преобладает волевое, мужественное начало. Как замечает Н. А. Карцева, «темы лаконичные, сжатые, экспрессивные, подчас импульсивные, создают образы яркие, динамичные. Их принадлежность к современности бесспорна» [15, с. 5].

В темах вступления и главных партий первых частей Эйгес часто использует напряжённые диссонирующие интервалы в мелодии и гармонической основе – увеличенные секунды, септимы, тритоны. Некоторые темы охватывают весь хроматический звукоряд (к примеру, главная партия первой части Восьмой сонаты). Такая насыщенная интонационная экспрессия в ряде случаев рождает аналогию с вибрацией смычка, интонационным «натяжением», подвластным в большей мере струнным инструментам.

Во многих сонатах большую образно-смысловую роль играют связующие и заключительные партии, обладающие собственным художественным значением и драматургическим развитием. Так, на основе связующей и заключительной партий формируется важнейшая лейт-тема Двенадцатой сонаты. В этой теме можно увидеть некоторую аллюзию на тематизм Этюда ор. 2 № 3 Прокофьева (интонации первой и третьей темы этюда). Стилевой «диалог» с Прокофьевым проявляется и в других сочинениях. К примеру, Концерт для фортепиано с оркестром Эйгеса в образном и драматургическом отношении имеет много общего с Третьим фортепианным концертом Прокофьева.

Многие лирические темы у Эйгеса по образному строю перекликаются с темами С. С. Прокофьева. Им присущи благородство, сдержанность, внутренняя цельность, искренность и простота. Нередко такие темы рождают ассо-

циации с русской песней. По словам И. А. Немировской, «лирика, то интимно-доверительная, то возвышенно-созерцательная, то страстно-патетичная, противостоит эпическому размаху либо драматической, подчас моторной сфере с её образами действенной энергии или властного зла» [3, с. 130].

Танцевально-жанровая образная сфера преобладает в финалах сонатного цикла (танцевальный характер также имеет главная партия первой части Пятой сонаты). Разнообразие тематизма, частая смена характеров, энергичное движение рождает в финалах ощущение театральной сцены, танцевальные ритмы придают фольклорный колорит.

Следует отметить особую образную сферу поздних сонат (№ 8–12), несущую некоторые черты экспрессионизма. Сонаты этого периода объединяют напряжённый психологический «тон» повествования, эмоциональная надломленность, мрачные краски, сложность гармонического языка.

В ряде сонат прослеживается смысловая трансформация тематизма. Лирические темы экспозиции, к примеру, могут трансформироваться в гимнические и торжественные в репризе и коде (этот приём унаследован Эйгесом от Листа и Скрябина). Так, неторопливая речитативная связующая партия Двенадцатой сонаты превращается в угрожающую роковую тему – лейтмотив сонаты.

В некоторых поздних сонатах (Девятой, Десятой, Одиннадцатой, Двенадцатой) имеют место темы речитативного характера или отдельные фразы-речитативы, рельефно отграничивающие тематизм и несущие формообразующую и драматургическую функцию.

Важной чертой стиля Эйгеса является наличие «тематических арок». К примеру, во второй части Шестой со-

наты проводится изменённая главная партия первой части, в финале Восьмой сонаты звучит тема главной партии первой части. Этот приём использован и в некоторых камерно-инструментальных сочинениях.

Симфоническое мышление композитора проявилось в активной, «тотальной» разработочности материала. Разработка интонационных элементов и контрапункт тем присутствуют во всех разделах: экспозиции, разработке, репризе, коде. Первое изложение темы иногда сразу сочетается с её развитием: например, главные партии в экспозиции первых частей Второй, Третьей, Четвёртой, Шестой, Седьмой сонат; вариационное изложение новой лирической темы в разработке Одиннадцатой сонаты. В связи с такой интенсивностью разработки материала в ряде случаев собственно разработка как раздел формы становится очень лаконичной или композитор отказывается от неё совсем. К примеру, в первых частях Шестой и Седьмой сонат – короткая разработка, в Восьмой она отсутствует, во Второй сонате роль центрального раздела играет лирический эпизод. Таким образом, иногда композитор сознательно нарушает пропорции разделов формы. В других случаях он вводит новые темы в разработке, к примеру в Четвёртой, Девятой, Одиннадцатой, Двенадцатой сонатах.

Основным приёмом разработки является полифоническое развитие разных тем и элементов, иногда композитор использует фугато. Например, с фугато начинается реприза Третьей сонаты и новая тема в разработке Четвёртой сонаты. Нередко темы или их элементы проводятся каноном. Контрапунктическое проведение тем характерно для кульминации в репризе. «Это было полифоническое начало высокого плана, оно шло от Баха,

Малера, Танеева, Шостаковича», – замечает Г. В. Чернов [1, с. 187]. Часто композитор использует вариационно-вариантный способ развития материала.

Фактура сонат (зрелого периода, начиная со Второй сонаты) графичная и ясно дифференцированная: «Композитор старается избегать многословия» [15, с. 5]. Эйгес во многих сонатах использует трёхстрочную запись фортепианной «партитуры». Встречается также случай перехода к однострочной записи (Третья соната, подход к репризе и её начало). Даже в привычной двухстрочной фактуре ощущается обособленная линейность развития голосов, подобных оркестровым партиям.

Важнейшей характерной чертой фактуры является оstinатность. Повторяемость интонационных ячеек, транспонирование фактурных элементов, оstinатные басы и ритмические формулы являются структурообразующим принципом «строительства» фактуры.

В качестве одной из центральных фактурообразующих категорий у Эйгеса выступает колокольность, составляющая неотъемлемую часть «музыкального менталитета» русской композиторской школы и звуковую идею эпохи. Эйгес любил колокола с детства, в этом композитор признаётся сам [9, с. 243]. В воспоминаниях матери о композиторе (рукопись) описано детское увлечение будущего композитора церковными звонами [16, с. 4]. В архиве семьи также сохранилась картина, где Эйгесом нарисованы огромные колокола до неба.

Интонационно-ритмическая «фактурная формула» колоколов наполняет сочинения композитора разных жанров, в том числе симфонии, оперу, камерные сочинения. Часто встречаются оstinатные триоли диссонирующих интервалов четвертями. Вспоминая о концерте,

где Эйгес играл собственные сонаты, И. А. Немировская отмечает: «Особенно рельефен замысел Двенадцатой сонаты, оканчивающейся характерными для О. Эйгеса колоритными “колокольными перезвонами”» [3, с. 130]. Звоны в сочинениях Эйгеса несут разную семантику: они бывают праздничные, «сияющие» (например, в коде финала Второй сонаты, в кульминации репризы и коде Четвёртой сонаты), призрачно-мистические (второе проведение новой лирической темы в разработке Девятой сонаты) или недобрые, фатальные, «бедовые» (так можно интерпретировать коду Девятой сонаты). Разнообразные звоны – от тихих и хрустальных до ярких и кульминационных – присутствуют уже в Первой сонате. На имитации колокольного звона построены связующая партия первой части Восьмой сонаты, главная партия Десятой сонаты, новая тема в разработке Двенадцатой сонаты и другие темы. Каждый раз они имеют свой собственный смысл, встроены в определённый контекст, обладают своеобразной краской и тембровым колоритом. Колокола также используются в составе симфонического оркестра, к примеру в Пятнадцатой симфонии. Таким образом, композитор обладает многогранным оркестровым и особым «колокольным» слухом.

Несмотря на графичность фактуры (в зрелых сонатах), композитор использует фоноколористические и звукотембровые эффекты: форшлаг, к примеру центральный раздел первой части Второй сонаты, главная партия первой части Пятой сонаты; хроматическое «*glissando*» в Девятой, Десятой и Двенадцатой сонатах, а также широкий диапазон звучания и использование регистровых контрастов. Созданию интересных звуковых эффектов и гармонических «наслоений»

способствует выписанная композитором длинная педаль. Фактура сонат, виртуозная, концертная, насыщена техническими трудностями, часто написана «крупными мазками». В этом она является продолжением традиций романтического пианизма.

Сонаты снабжены многочисленными авторскими ремарками и указаниями, которые отражают подробный и выразительный музыкальный синтаксис. По словам Г. Б. Гордона, «его музыка отличается удивительной *интенсивностью* выражения и большим “удельным весом” каждой детали» [7, с. 197].

Стилю Эйгеса свойственна большая ритмическая энергия, словно созидающая целостную форму. Ритм является средством индивидуализации голосов: по замечанию Г. В. Чернова, Эйгес «добивался разнообразия ритма в тематическом материале, поэтому у него полифонические фрагменты, несмотря на соединение разных тем, звучат очень рельефно: каждая тема прослушивается и не мешает другой» [1, с. 187].

В фортепианных сонатах Эйгес использует различные техники композиции. «Его музыкальный язык обусловлен глубоким пониманием гармонии. Гармония Эйгеса хоть и сложна, но всегда очень логична – с продуманным голосоведением» [1, с. 186]. В Первой сонате применяется модальная техника. Сонаты № 2–7 написаны в рамках расширенной тональности, ключевые знаки сохранены (во Второй сонате появляются не сразу). Последние сонаты, № 8–12, написаны в хроматической тональной системе, ключевые знаки отсутствуют (есть только в начале финала Восьмой сонаты). В этих сонатах организующую роль играет один или несколько центральных тонов, создающих систему «полюсов». В некоторых эпизодах этой группы со-

нат можно отметить стремление к атональности: появляются своеобразные атональные «островки». В лирических побочных партиях тональность проявляется более чётко, имеет место интенсивная ладогармоническая переменность, хроматическая модальность. Присутствуют элементы натуральных ладов.

Г. В. Чернов отмечает влияние позднего Скрябина и Прокофьева на индивидуальный композиторский стиль Эйгеса [1, с. 186]. Гармонический язык Эйгеса зрелого периода также имеет много общего с гармонией Хиндемита: широкое использование политональности, диффузное проникновение мажора и минора. Полифония диссонансирующих голосов, интонационный склад некоторых тем роднят музыкальный язык Эйгеса и со стилем Шостаковича (примером может служить Восьмая фортепианная соната).

Эйгес намеренно подчёркивает, заостряет выразительные возможности диссонанса. Тяготение к диссонансу наиболее сильно проявляется в более поздних сонатах. Ю. Н. Холопов так характеризует важнейшую особенность гармонии XX века: «в эстетическом отношении свобода диссонанса состоит в том, что диссонантное звучание ценится само по себе, а не только как средство подготовки консонанса и тяготения к нему. Отсюда музыкально-психологическая перемена: сосредоточение на диссонантном звучании как на оптимальном, существенном, как на носителе гармонического действия» [17, с. 5].

Заключение

Работа с сонатами Эйгеса предполагает достаточно высокий исполнительский уровень студента-музыканта и большую техническую оснащённость. Необходимо развивать навыки гармонического анализа и активной слуховой работы, стремление выявить красоту и разнообразие экспрессивного интонационного материала. Полифоничная и виртуозная фактура ставит различные артикуляционные и звуковые задачи. Особенности формообразования способствуют выстраиванию чёткого исполнительского плана и логики сквозного драматургического процесса. Сонаты требуют умения мыслить обобщёнными символическими образами, работать с «подтекстом».

Представляется важным введение в концертный обиход таких новых, «свежих» произведений, которые по своему содержанию органично входят в современную музыкальную жизнь. Обращение к редко исполняемым сочинениям помогает молодым музыкантам свободнее раскрыть свой творческий потенциал, воспитывает уверенность в собственных силах, стимулирует исполнительскую инициативу.

Однако вплоть до наших дней сочинения Эйгеса составляют малоизученный пласт отечественной музыкальной литературы, в то время как представляют несомненный интерес для педагогов, исполнителей и исследователей.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Чернов Г. В. О моём учителе О. К. Эйгесе // Волгоград – фортепиано 2004: сб. ст. и материалов по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. Петрозаводск: Методический кабинет по учебным заведениям, 2005. С. 185–188.
2. Александров А. Н. На юбилейных вечерах // Советская музыка. 1975. № 9. С. 143–145.

3. *Немировская И. А.* На юбилейных вечерах О. К. Эйгеса // Советская музыка. 1985. № 11. С. 130.
4. *Петкус Н. В.* Уральская страница в жизни и творчестве О. К. Эйгеса // Композитор в современном мире: материалы научно-практич. конференции / науч. ред., сост. и авт. вступ. ст. Т. М. Синецкая. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2009. С. 318–324.
5. *Макарова О. А.* Беседа О. А. Макаровой с Г. Б. Гордоном // Волгоград – фортепиано 2004: сб. ст. и материалов по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. Петрозаводск: Методический кабинет по учебным заведениям, 2005. С. 192–195.
6. *Эйгес О. К.* Отрывки из воспоминаний // Волгоград – фортепиано 2004: сб. ст. и материалов по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. Петрозаводск: Методический кабинет по учебным заведениям, 2005. С. 188–192.
7. *Гордон Г. Б.* О. К. Эйгес. Штрихи к портрету // Волгоград – фортепиано 2004: сб. ст. и материалов по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. Петрозаводск: Методический кабинет по учебным заведениям, 2005. С. 196–204.
8. *Волченко С. Г.* В чистом звучании // Музыка и время. 2006. № 10. С. 8–15.
9. *Эйгес О. К.* Отрывки из воспоминаний / Публикация С. Г. Волченко // Волгоград – фортепиано 2008: сб. ст. и материалов по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский; гл. ред. Е. Н. Федорович. Волгоград: МИРИА, 2008. С. 237–245.
10. *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка. 1991. 164 с.
11. *Фейнберг С. Е.* О творчестве О. К. Эйгеса // Музыка и время. 2008. № 1. С. 27–28.
12. *Оленев Ю. М.* На концерте Олега Эйгеса (рукопись). 3 с.
13. *Мышкина З. Г.* Наперекор забвению. Екатеринбург: б/и., 2007. 240 с.
14. *Петкус Н. В.* На стыке эпох и стилей: «стилевая модуляция» в раннем творчестве О. Эйгеса // Проблемы музыкальной науки. № 2 (9) / гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. М.: Советский композитор, 1972. С. 136–140.
15. *Карцева Н. А.* Некоторые черты стиля О. К. Эйгеса в камерных сочинениях: на примере сонаты для скрипки и фортепиано. Министерство культуры РСФСР. Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 1984. 26 с.
16. *Эйгес Е. П.* Воспоминания Екатерины Петровны Эйгес (Козишниковой) о сыне композиторе Олеге Эйгесе (рукопись). 6 с.
17. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: учеб. для спец. курсов консерваторий (музыкаведческое и композиторское отделения). В 2-х ч. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд. М.: Композитор, 2005. 613 с.

Поступила 21.08.2023; принята к публикации 27.11.2023.

Об авторе:

Данилова Ольга Сергеевна, старший преподаватель кафедры специального фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (ул. Поварская, 30–36, Москва, Российская Федерация, 121069), danilovaolla1991@yandex.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Chernov G. V. O moyom uchitele O. K. Ejgese [About My Teacher O. K. Eiges]. *Volgograd – fortepiano 2004* [Volgograd – Piano 2004]. Collection of Articles and Materials on the History and Theory of Piano Art. Ed.-Comp. M. V. Lidsky. Petrozavodsk: Methodical Study on Educational Institutions, 2005. Pp. 185–188 (in Russian).
2. Aleksandrov A. N. Na yubilejnykh vecherakh [On Jubilee Evenings]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1975, no. 9, pp. 143–145 (in Russian).
3. Nemirovskaya I. A. Na yubilejnykh vecherax O. K. Ejgesa [On Jubilee Evenings of O. K. Eiges]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1985, no. 11, p. 130 (in Russian).
4. Petkus N. V. Ural'skaya stranitsa v zhizni i tvorchestve O. K. Ejgesa [Ural Page in the Life and Work of O. K. Eiges]. *Kompozitor v sovremennom mire* [Composer in the Modern World]. Materials of a Scientific and Practical Conference. Scientific ed., comp. and auth. introductory article by T. M. Sinetskaya. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Academy of Sciences. Culture And Arts, 2009. Pp. 318–324 (in Russian).
5. Makarova O. A. Beseda O. A. Makarovoj s G. B. Gordonom [Conversation of O. A. Makarova with G. B. Gordon]. *Volgograd – fortepiano 2004* [Volgograd – Piano 2004]. Collection of Articles and Materials on the History and Theory of Piano Art. Ed.-Comp. M. V. Lidsky. Petrozavodsk: Methodical Study on Educational Institutions, 2005. Pp. 192–195 (in Russian).
6. Eiges O. K. Otryvki iz vospominanij [Excerpts from Memoirs]. *Volgograd – fortepiano 2004* [Volgograd – Piano 2004]. Collection of Articles and Materials on the History and Theory of Piano Art. Ed.-Comp. M. V. Lidsky. Petrozavodsk: Methodical Study on Educational Institutions, 2005. Pp. 188–192 (in Russian).
7. Gordon G. B. O. K. Ejges. Shtrikhi k portretu [O. K. Eiges. Strokes to the Portrait]. *Volgograd – fortepiano 2004* [Volgograd – Piano 2004]. Collection of Articles and Materials on the History and Theory of Piano Art. Ed.-Comp. M. V. Lidsky. Petrozavodsk: Methodical Study on Educational Institutions, 2005. Pp. 196–204 (in Russian).
8. Volchenko S. G. V chistom zvuchanii [In Pure Sound]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2006, no. 10, pp. 8–15 (in Russian).
9. Eiges O. K. Otryvki iz vospominanij [In Pure Sound]. Publikatsiya S. G. Volchenko [Publication by S. G. Volchenko]. *Volgograd – fortepiano 2008* [Volgograd – Piano 2008]. Collection of Articles and Materials on the History and Theory of Piano Art. Ed.-Comp. M. V. Lidsky. Petrozavodsk: Methodical Study on Educational Institutions, 2005. Pp. 237–245 (in Russian).
10. Levaya T. N. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian Music of the Early Twentieth Century in the Artistic Context of the Epoch]. Moscow: State Publishing House “Music”, 1991. 164 p. (in Russian).
11. Feinberg S. E. O tvorchestve O. K. Ejgesa [On the Work of O. K. Eiges]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2008, no. 1, pp. 27–28 (in Russian).
12. Olenev Yu. M. *Na kontserte Olega Ejgesa (rukopis')* [At the Oleg Eiges' Concert (Manuscript)]. 3 p. (in Russian).
13. Myshkina Z. G. *Naperekor zabveniyu* [In Spite of Oblivion]. Yekaterinburg, 2007. 240 p. (in Russian).
14. Petkus N. V. Na styke epokh i stilej: “stilevaya modulyatsiya” v rannem tvorchestve O. Ejgesa [At the Junction of Epochs and Styles: “Style Modulation” in the Early Work of O. Eiges]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Musical Science], no. 2 (9). Ch. Ed.

- L. N. Shaimukhametova. Moscow: State Publishing House “Soviet Composer”, 1972. Pp. 136–140 (in Russian).
15. Kartseva N. A. *Nekotorye cherty stilya O. K. Ejgesa v kamernykh sochineniyakh: na primere sonaty dlya skripki i fortepiano* [Some Features of the Style of O. K. Eiges in Chamber Compositions: On the Example of the Sonata for Violin and Piano]. Ministry of Culture of the RSFSR. Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. 1984. 26 p. (in Russian).
 16. Eiges E. P. *Vospominaniya Ekateriny Petrovny Ejges (Kozishnikovoj) o syne kompozitore Olege Ejgese (rukopis’)* [Memoirs of Ekaterina Petrovna Eiges (Kozishnikova) about Her Son, Composer Oleg Eiges (Manuscript)]. 6 p. (in Russian).
 17. Kholopov Yu. N. *Garmoniya. Prakticheskij kurs* [Harmony. Practical Course]. Textbook for Special Courses of Conservatories (Musicology and Composition Departments). In 2 Parts. Part II: Harmony of the Twentieth Century. 2nd Ed. Moscow: Publishing House “Composer”, 2005. 624 p. (in Russian).

Submitted 21.08.2023; revised 27.11.2023.

About the author:

Olga S. Danilova, Senior Lecturer at the Department of Special Piano Federal State Educational Institution of Higher Education “Gnessin Russian Academy of Music” (RGMA) (Povarskaya Street, 30–36, Moscow Russian Federation, 121069), danilovaolla1991@yandex.ru

The author has read and approved the final manuscript.