

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА КАК ПРЕДМЕТ ОСВОЕНИЯ СТУДЕНТАМИ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Б. Р. Иофис, Чан Цзин*,

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),
Москва, Российская Федерация, 119435

Аннотация. Статья посвящена проблеме освоения музыкально-теоретических аспектов произведений для фортепиано русских композиторов начала XX века студентами Китайской Народной Республики. Актуальность обосновывается высокой степенью значимости этой области творческого наследия для мировой музыкальной культуры, её востребованностью в концертной практике и педагогическом репертуаре и необходимостью поиска особых педагогических подходов для решения заявленной задачи. Раскрывается содержание категории «музыкально-теоретические аспекты». Анализируется социокультурный и философско-эстетический контекст развития русской музыки в начале XX века. Выявляются причины затруднений, возникающих у китайских обучающихся при освоении исследуемого феномена. Формулируются критерии отбора учебного материала для формирования междисциплинарной модели освоения музыкально-теоретических аспектов произведений для фортепиано русских композиторов начала XX века студентами. Доказывается, что в полной мере данным критериям в указанный период соответствует фортепианное творчество четырёх композиторов: А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, С. Прокофьева.

75

Ключевые слова: русская фортепианская музыка, Серебряный век, теория музыки, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев, музыкально теоретическая подготовка, обучающиеся Китайской Народной Республики.

* Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент Б. Р. Иофис.



Благодарность. Данная статья выполнена в контексте научной работы кафедры теории и истории искусств Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета.

Для цитирования: Иофис Б. Р., Чан Цзин. Музыкально-теоретические аспекты произведений для фортепиано русских композиторов начала XX века как предмет освоения студентами Китайской Народной Республики // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 3. С. 75–92. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-75-92.

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-75-92

MUSICAL THEORETICAL ASPECTS OF WORKS FOR PIANO BY RUSSIAN COMPOSERS OF THE EARLY 20TH CENTURY AS A SUBJECT OF STUDY FOR STUDENTS OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Boris R. Iofis, Chang Jing*,

Moscow Pedagogical State University (MPGU),
Moscow, Russian Federation, 119435

76

Abstract. The article is devoted to the problem of mastering the musical and theoretical aspects of piano works by Russian composers of the early 20th century by students of the People's Republic of China. The relevance of this topic is substantiated by the high degree of significance of this area of creative heritage for world musical culture, its demand in concert practice and pedagogical repertoire, and the necessity to find special pedagogical approaches to solving the stated problem. The content of the category "musical and theoretical aspects" is revealed. The social cultural and philosophical aesthetic context of the development of Russian music in the early 20th century is analyzed. The authors identify the reasons for the difficulties encountered by Chinese students in mastering the phenomenon under study and formulate criteria for selecting educational material to form an interdisciplinary model for mastering the musical and theoretical aspects of piano works by Russian composers of the early 20th century by students. It is proven that the piano works of four composers during the specified period fully meet these criteria: A. Scriabin, S. Rachmaninoff, N. Medtner, S. Prokofiev.

Keywords: russian piano music, Silver Age, music theory, A. Scriabin, S. Rachmaninoff, N. Medtner, S. Prokofiev, music theoretical training, students of the People's Republic of China.

* Scientific adviser – PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor B. R. Iofis.

Acknowledgement. This article is written in the context of the scientific work of the Department of Theory and History of Arts of the Institute of Fine Arts of the Moscow Pedagogical State University.

For citation: Iofis B. R., Chang Jing. Musical Theoretical Aspects of Works for Piano by Russian Composers of the Early 20th Century as a Subject of Study for Students of the People's Republic of China. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Arts and Education. 2025, vol. 13, no. 3, pp. 75–92 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-75-92.

Введение

Начало XX столетия в русской культуре нередко метафорически определяют как эпоху Серебряного века [1–8], хотя само это название в то время относилось только к поэзии. Хронологические границы данного исторического периода условны, и в данной статье будут рассматриваться явления русской культуры с 1901 по 1917 годы. Но если верхняя граница совершенно очевидно связана с переломным моментом в истории России, то начальная точка весьма относительна, так как многие социокультурные процессы в их динамике трудно, а иногда и невозможно проследить, не обращаясь к предшествующему десятилетию.

Несмотря на краткость данного исторического периода, он ознаменован возникновением множества новых направлений во всех видах творчества: литературе, изобразительном искусстве, театре. В области музыкального искусства продолжается плодотворная деятельность таких признанных мастеров, как Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, А. Глазунов, А. Аренский, ярко раскрылся талант плеяды композиторов следующих поколений (С. Ляпунов, С. Раухманинов, А. Скрябин, А. Гречанинов, Р. Глиэр, И. Стравинский, Н. Метнер, С. Прокофьев, Н. Мясковский, А. Лурье, Н. Рославец и др.).

Особенностью трансформации жанровой системы в русской музыке начала XX века является выдвижение на ведущие позиции фортепианного творчества, которое в предыдущем столетии играло второстепенную роль, а зачастую и вообще находилось на периферии композиторских интересов. Даже всемирно известные шедевры в этой области, созданные М. Балакиревым, М. Мусоргским, П. Чайковским, С. Танеевым, пребывают в тени их оперно-симфонического и камерно-вокального творчества.

Большое значение для такого изменения баланса внутри жанровой системы имело утверждение в российской музыкальной культуре феномена композитора-пианиста, прежде в этом качестве воспринимались преимущественно зарубежные артисты. Произведения для фортепиано русских композиторов начала XX века, являющиеся важной вехой в развитии также и мировой музыкальной культуры, в наши дни охотно включают в свой репертуар концертирующие пианисты не только в России, но и во всём мире, в том числе в Китае.

Но в системе профессиональной подготовки **педагогов-музыкантов** в КНР знакомство с этими произведениями сопряжено с серьёзными затруднениями, связанными прежде всего с новаторскимиисканиями их авторов, что требует особых

подходов к постижению индивидуальных стилей. Также необходимо учитывать, что мышление и культура, лежащие в фундаменте русского фортепианного искусства, значительно отличаются типологически и далеки от базовых ценностных основ традиционной китайской музыки, поэтому они не могут быть поняты студентами КНР на основе тех же механизмов восприятия, что и музыкальные феномены их собственной нации.

Необходимая составная часть процесса освоения фортепианных произведений русских композиторов начала XX века – изучение их **музыкально-теоретических аспектов**. В данной статье к числу таковых отнесены жанровая атрибуция произведения (включая соответствующую характеристику отдельных элементов тематизма) и выявление параметров стиля на мировоззренческом, образно-содержательном и композиционном уровнях на основе анализа мелоса, ритма, гармонии, фактуры, формы с учётом философско-эстетического и социокультурного контекста эпохи. Важность понимания перечисленных аспектов в их единстве для создания убедительной исполнительской интерпретации отмечает Г. Г. Нейгауз: «Под... художественной правдой следует подразумевать многое: тут и логика прежде всего, тут единство воли, гармония, согласованность, подчинение деталей целому, тут простота и сила, ясность мысли и глубина чувств» [9, с. 199].

Такой подход является предпосылкой для адекватного понимания китайскими обучающимися различных типов музыкального мышления других народов и развития музыкального исполнительства в условиях поликультурного пространства. В связи с этим возникает необходимость поиска педагогических подходов к решению практической задачи освоения музыкально-теоретических аспектов произведений для фортепиано русских композиторов начала XX века студентами КНР, что и определяет актуальность данного исследования.

Социокультурный и философско-эстетический контекст развития русской музыки в начале XX века

78

Начало XX столетия в России, по мнению Г. А. Епифанцевой [6], было не только блестящим периодом русской культуры, величайших достижений в художественном творчестве, сомнения в старых традициях и поиска новых форм, но и временем значительных реформ в области промышленности, образования, издательского дела, науки и техники. Открытие большого количества учебных заведений способствовало повышению уровня образования населения. Как отмечает Л. Н. Летягин [3], теоретическое наследие и практический опыт просвещения в эту эпоху стали определяющими для формирования будущей концепции отечественного образования.

Вместе с тем исследователи указывают на сложную внутри- и внешнеполитическую обстановку, а также усиление социальных противоречий. Упадок аристократии, поражение в войне и другие негативы общественной жизни нашли отражение в литературе и искусстве в виде проявлений символизма, импрессионизма, кубофутуризма и других течений. Множественность модернистских направлений в культуре России в основном совпадает с общеевропейскими тенденциями эпохи, однако при этом сохраняется самобытный национальный стиль [6].

Эти особенности общественных настроений начала XX века, по мнению Ю. В. Гончаровой [1], Т. Н. Левой [10] и др., находят отражение в глубинном диалоге между традицией и современностью в русском искусстве, а также в значительной степени в философии. Смена социальных моделей и эстетический плюрализм привели к изменению духовных принципов и трансформации культуры, а экзистенциальный кризис породил новые направления творчества. В этих условиях центральными темами становятся индивидуализм и одиночество, а эстетика постепенно вытесняет этику из центра внимания художников.

Многие исследователи [1; 4; 6; 10 и др.] рассматривают этот период как эпоху культурного синтеза, когда средства художественной выразительности не были изолированы друг от друга, а творцы часто черпали вдохновение в различных видах искусства, находившихся в состоянии взаимодействия и даже слияния, искали новые формы для выражения более глубокого философского и эмоционального содержания.

В свою очередь, философия, в которой тесно переплетались религиозные и нравственные вопросы, являющаяся, по мнению Б. В. Емельянова и А. И. Новикова [2], ядром русской культуры, была органично связана с религией, поэзией, музыкой и другими областями искусства. В результате сформировалось богатое разнообразие школ и идей, имевших высокую ценность для духовного развития не только российской нации, но и других народов.

Турбулентная социальная ситуация начала XX столетия определяла чрезвычайно свободную творческую среду, а желание и потребность в соответствующем эпохе мировоззрении приводили к попыткам творческих элит найти актуальные принципы духовного единства, что способствовало возникновению ряда художественно-эстетических течений, созданию неформальных творческих объединений, таких как «Мир искусства», «Бродячая собака», «Голубая роза», Абрамцевский художественный кружок и др. В итоге, как показывает Г. А. Епифанцева [6], Серебряный век был временем существования традиционного реализма и модернизма, а также зарождения новых художественных жанров, стилей, направлений.

В качестве ключевых характеристик культуры анализируемого периода можно указать на влияние идей символизма и мистицизма. В. В. Рябов и В. В. Орчакова [5] отмечают, что культурный язык эпохи был языком символическим, способным раскрывать особый смысл явлений и формировать целостное восприятие мира. Это определило не только художественное очарование Серебряного века, но и его значимость как ценного культурного наследия для будущих поколений.

Вместе с тем, по замечанию Г. В. Валеевой и А. В. Слобожанина [11], представители русского символизма унаследовали суть данного европейского направления, но избежали простого морально-эстетического противопоставления, подчеркнули триединство красоты, добра, истины и проявили ярко выраженную духовно-философскую природу творчества. В. В. Рябов и Л. Г. Орчакова [5] обращают внимание на то, что новаторская интеллигенция выступала за духовное преобразование общества и вела его за собой, используя символизм как главную силу в стремлении создать искусство сверхъестественного характера в новом обществе, пропагандировала мистицизм как мировоззрение и мироощущение, как серьёзную религию и веру.

Символизм в русском искусстве, как отмечают Б. В. Емельянов и А. И. Новиков [2], сыграл определённую роль в пробуждении национального самосознания.

Художники с помощью символов выражали свою тревогу за судьбу страны и надежды на будущее, способствовали пересмотру православной духовности и побуждали общество к самоанализу. С другой стороны, в эпоху Серебряного века, по мнению Г. В. Валеевой и А. В. Слобожанина [11], подчёркиваются принципы «искусства ради искусства», интеграции искусства и жизни через эстетическую практику, формирования культурной позиции, не зависимой от политики и морали. Эту диалектику тенденций отмечает также Т. Н. Левая [10], обращая внимание на характерную и важную для эпохи дискуссию по вопросу о том, должно ли искусство стремиться к междисциплинарному и комплексному выражению или подчёркивать свою независимую ценность.

Л. А. Рапацкая [4] выдвигает на первый план символизм как одно из центральных художественных течений Серебряного века, рассматривая его как мощное духовное движение в поэзии, музыке, живописи и театре. Поэты-символисты объединяли религиозные, философские и художественные идеи, их творчество посвящено вневременным, трансвременным проблемам, музыкальному пониманию фонетики и ритмики языка, стилистической окраске слов и ассоциативной образности.

Начало минувшего столетия характеризуется также возникновением авангардных направлений в музыкальном искусстве, живописи, литературе, архитектуре, театре. Авантюризм, по мнению А. М. Гостевой [12], вдохновлялся не только западным модернизмом, но и русской самобытной культурой, философией (символизмом) и религиозной мыслью. Художники-авангардисты стремились разрушить традиционные эстетические представления, делая акцент на уникальности творческих прорывов на фоне революции, войны и социальных потрясений; как указывает И. Е. Васильев [13], создатели авангардных произведений бросали вызов старым парадигмам, что проявлялось в отказе от традиционной художественной практики, перестройке всей системы средств выражения с помощью бунтарских и экспериментальных методов творчества.

В отличие от всеохватности символизма, некоторые другие течения начала XX века были специфичны только для отдельных видов искусства, и, в свою очередь, для каждого вида искусства характерно особое сочетание разнородных художественно-эстетических установок. Так, в русской музыке того времени были представлены символизм, романтизм и постромантизм, авангардизм и модернизм, неоклассицизм и фольклоризм. При этом в творчестве каждого из композиторов можно обнаружить признаки нескольких направлений, переплетение которых определяет уникальность авторского стиля.

Очевидно, что освоение рассмотренных особенностей данной эпохи представляет некоторую трудность даже для российских студентов. Что же касается обучающихся КНР, то для них данная информация цивилизационно очень далека, почти неизвестна и воспринимается как некая абстракция, оторванная от жизни и музыкального искусства. Дополнительными препятствиями на пути освоения музыкально-теоретических аспектов произведений для фортепиано русских композиторов начала XX века является многомерность самой педагогической проблемы, а также большой объём фактологического и музыкального материала. В связи с этим особое значение приобретает вопрос выявления и обоснования принципов выбора

творческих индивидуальностей, наследие которых целесообразно рассматривать как предмет углублённого изучения в контексте решения отмеченной выше задачи.

Принципы выбора творческих индивидуальностей в контексте формирования междисциплинарной дидактической системы освоения музыкально-теоретических аспектов произведений для фортепиано русских композиторов начала XX века

Как было отмечено выше, начало XX столетия стало периодом продуктивной деятельности для большого числа русских композиторов разных поколений. Почти все они создавали произведения для фортепиано. Но обучающимся из КНР в таком многообразии трудно понять сущностные черты эпохи, запечатлённые в музыке для этого инструмента. Для успешного освоения музыкально-теоретических аспектов фортепианных произведений русских композиторов необходимо определить критерии отбора учебного материала и формирования на этой основе системы дидактических единиц.

В первую очередь целесообразно сосредоточить внимание на композиторах, в наследии которых эта область занимает ***особое и даже исключительное место***. И здесь обращают на себя внимание четыре творческие фигуры.

Начало XX века можно назвать «золотым веком» А. Скрябина. Его наследие охватывает только два направления – оркестровое и фортепианное, включающее большое количество произведений для этого инструмента, в том числе десять сонат, поэмы, прелюдии, этюды, ноктюрны, мазурки и др. Также этот инструмент играет ведущую или очень значимую роль в масштабных оркестровых произведениях, таких как фортепианный концерт, симфоническая поэма «Прометей» и другие. Справедливым будет утверждение, что фортепианные произведения А. Скрябина занимают центральное и уникальное место в его наследии, на их примере можно не только проследить эволюцию стиля композитора, но и понять сущность его философского самовыражения.

В отличие от А. Скрябина, С. Рахманинов работал в самых разных жанрах: им созданы симфонии, симфонические поэмы, канканы, оперы, романсы и песни, инструментальные произведения для разных составов. Тем не менее фортепианные произведения также занимают центральное место в его наследии: в рассматривающий период написаны два из четырёх концертов, две сонаты, серии прелюдий и этюдов-картин, а также другие циклы пьес. В этих произведениях достаточно полно представлено ядро индивидуального стиля композитора, который к тому же имел славу выдающегося пианиста своего времени, что позволяло ему быть пропагандистом своего творчества.

На Серебряный век пришёлся ранний период творчества Н. Метнера, когда он почти полностью сосредоточился на сочинениях для фортепиано и камерной музыки с участием этого инструмента, являясь замечательным примером композитора-пианиста, сумевшего в равной степени реализовать свой талант в указанных ипостасях.

Анализируемая в статье эпоха занимает особое место и в композиторской карьере С. Прокофьева как начальный этап становления его творческой индивидуальности.

Несмотря на то что он уже в этот период создал яркие произведения в симфонической области и сценических жанрах, в структуре его профессиональных интересов преобладала фортепианская музыка. Им были написаны три фортепианные сонаты (оп. 1, оп. 14, оп. 28), два фортепианных концерта, «Токката», «Сарказмы», «Мимолётности», «Сны», «Четыре пьесы для фортепиано» и др. Эти произведения в полной мере демонстрируют современное сознание и независимую лексику С. С. Прокофьева в культурном контексте эпохи. Кроме того, он сам выступал и в качестве исполнителя своей музыки, окончив консерваторию по двум специальностям.

Ещё одним значимым критерием отбора персоналий, на материале творчества которых целесообразно осваивать музыкально-теоретические аспекты произведений для фортепиано русских композиторов, является **особое значение** этой части их наследия **для развития не только русской, но и мировой музыкальной культуры**. Очевидно, что С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер и С. Прокофьев являются фигурами всемирного масштаба. Их творчество имеет широкое влияние на музыкальную жизнь в разных странах на всех континентах, в том числе и в Китае, входит в золотой фонд фортепианного репертуара, который должен быть освоен студентами музыкальных колледжей и вузов, часто выбирается пианистами для участия в международных конкурсах. Эти произведения вдохновляли и продолжают вдохновлять многих выдающихся музыкантов, таких как А. Гольденвейзер, В. Клиберн, В. Горовиц, С. Рихтер, М.-А. Амлен, Н. Луганский, Б. Березовский и др.

Вместе с тем для формирования эффективной дидактической системы в контексте поставленной педагогической задачи также очень важен выбор авторов с точки зрения *отражения в их фортепианном творчестве мировоззрения, философско-эстетического и культурологического контекста Серебряного века*. Если рассматривать фортепианное творчество отмеченных выше композиторов в совокупности, то оно в полной мере соответствует этому критерию.

Глубокое влияние символизма и философии мистицизма отмечают в произведениях А. Скрябина Л. А. Рапацкая [4], Т. Н. Левая [10], Е. Е. Рошина [14], О. Е. Сахалтуева [15] и др. Он – единственный композитор, выразивший через свою музыку трансцендентный духовный опыт той эпохи, отражающий размышления о взаимоотношениях космоса и человечества. Эта философия музыки соответствует идеальным течениям времени, таким как концепции сверхчеловека Ф. Ницше и всеединства В. С. Соловьёва. Кроме того, А. Скрябин реализовал характерную для Серебряного века идею художественного синтеза в виде уникального для своего времени, но перспективного для будущего решения, объединив в «Прометее» экспрессию звука и цвета.

Художественные искания С. В. Рахманинова, как отмечают И. И. Слуцкая и А. И. Щербакова [16], также отражают важную черту культуры этой эпохи, но уже другую, а именно пересечение традиций и новаторства. Д. И. Топилин [17] обращает внимание на то, что в творчестве С. В. Рахманинова наблюдается смешение западных (элементы средневекового католицизма) и восточных (русская православная и народная традиции) аспектов. Очевидно, что в его произведениях можно найти влияние символизма (использование секвенции Dies Irae и др.), но главной является опора на мировоззренческую базу православной философии, в том числе через обращение к образцам древнерусской монодии. В найденном таким образом балансе

между традициями и современностью проявляется философское понимание миссии искусства.

Творчество Н. Метнера, по мнению Е. А. Васютинской [18], отражает высокую степень внимания к внутреннему духовному миру, убеждённость в том, что музыка – это не только чувственное искусство, но и средство выражения истины, нравственности, вечных духовных ценностей. Мировоззрение композитора глубоко укоренено в религиозно-философской традиции, особенно близкой идеалистическим тенденциям русской православной культуры.

Произведения для фортепиано С. Прокофьева полны контрастов и драматизма, что отражает разнообразие и расколотость мировоззрения в начале XX века, распад традиционных ценностей в эпоху становления современного индустриального общества. Л. А. Серебрякова и Л. В. Кордюкова [19] утверждают, что музыка С. Прокофьева отражает судьбоносные изменения в культурных, научных и философских представлениях начала XX века, включая новые определения времени и пространства, а также стремление к динамичному и многослойному художественному выражению.

Из числа русских композиторов-пианистов наибольший интерес для формирования дидактической системы освоения музыкально-теоретических аспектов произведений для фортепиано русских композиторов представляют авторы, открывшие **новые направления** развития музыкального искусства в XX столетии, воплотившие глубокое интеллектуальное и эмоциональное содержание на основе **的独特ных способов выражения**. И в этом аспекте также особый интерес представляют произведения для фортепиано С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Скрябина и С. Прокофьева.

С. В. Рахманинов, отталкиваясь от эстетики позднего романтизма, преодолевает его ограниченность, определяемую углублением субъективизма и концентрацией внимания на личных переживаниях. В гораздо большей мере композитора заботит судьба человечества и бессмертия души, проблемы цивилизации, народа и творчества. При этом он органично ассимилировал в своём стиле некоторые черты импрессионизма, неоклассицизма и даже экспрессионизма.

Н. К. Метнер находится на перекрестке двух культур – немецкой и русской, сочетает в себе сдержанный модернизм и строгое традиционное мышление. Используя классические по сути средства, он нашёл особые способы выражения эстетики импрессионизма и символизма, а под поверхностью привычной для слушателей романтической стилистики скрываются совершенно новые идеи.

Творчество А. Скрябина – это переход от романтизма к символизму и мистицизму, представляющий высокую степень слияния философии и искусства. Л. А. Рапацкая [4] считает этого композитора гением и пророком, создавшим мир исключительного, предвосхитившего многие новации искусства XX века и опередившего время музыкального выражения. По мнению Т. Н. Левой [10], творчество А. Н. Скрябина вплетается в процесс развития новых направлений в музыке XX века. Его произведения не только перекликались с некоторыми техническими поисками Новой венской школы, но и косвенно повлияли на последующее развитие русского и зарубежного авангарда, в том числе на деятельность Ассоциации современной музыки, а впоследствии – на творчество О. Мессиана.

С. Прокофьев, как считают Л. А. Серебрякова и Л. В. Кордюкова [19], не ограничивал себя рамками определённого стиля, его сочинения пересекают границы

символизма, неоклассицизма, конструктивизма, романтизма, футуризма и даже примитивизма, в результате чего сформировался высокоиндивидуальный музыкальный язык.

В музыке композитора прослеживаются черты различных направлений. Б. В. Асафьев [20] называет Токкату op. 11 образцом музыкального конструктивизма. Но этот конструктивизм не сводится к виртуозности, а выражает самостроящийся жизненный импульс. С. Прокофьев сознательно использует сарказм, иронию, гротеск и насмешку, тем самым формируя новую игровую художественную установку, согласно которой музыка становится не продолжением традиционной эстетики, а вызовом ей. Композитор создаёт не столько направления, сколько способ музыкального существования. Эта установка становится воплощением сверхстилевой черты музыки модерна – преодолением стилевого догматизма.

Несмотря на существенные различия художественно-эстетических позиций С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Скрябина и С. Прокофьева, каждый из них является основателем определённого **нового музыкального жанра** в области фортепианной музыки. С. Рахманинов соединил традиции русского картинного симфонизма с виртуозной динамикой этюдов Ф. Шопена и Ф. Листа, создав жанр «**этюда-картины**». А. Скрябин в жанре **фортепианной поэмы** преодолевает нарративный характер поэмы симфонической как формы внешне-образного музыкального повествования и вместо этого выстраивает структуру, выражющую субъективное сознание, движение мысли и мистическое переживание.

Н. Метнер в своём творчестве утвердил жанр **сказки для фортепиано**, позволяющий выражать философские размышления о природе и судьбе человечества через далёкие от обыденной реальности символику и музыкальные метафоры. С. С. Прокофьев создал жанры **мимолётностей** и **сарказмов**, в которых содержание упрощается до предельно краткого, афористического изложения идеи, что, с одной стороны, отражает двойной вектор раннего творчества композитора – критически направленный пафос и стремление к выражению сиюминутных впечатлений, а с другой – является характерной тенденцией нового времени.

Важным критерием выбора персоналий для формирования дидактической модели освоения музыкально-теоретических аспектов в произведениях для фортепиано русских композиторов начала XX века студентами КНР является **的独特性 индивидуального стиля на образно-содержательном и композиционном уровнях**. Даже на основе непосредственно-чувственного восприятия музыки С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Скрябина, С. Прокофьева на первый план выходит впечатление не-похожести, неповторимости и вместе с тем индивидуальной узнаваемости образной сферы их музыки.

Как отмечают исследователи [17; 20; 21], важнейшие темы в творчестве С. В. Рахманинова – судьба России и судьба человечества. На этом фоне разворачиваются концептуальные линии красоты, смерти и вечности. Композитор осуществляет органичный художественный синтез творческих идей, идущих от М. Мусоргского и П. Чайковского, и выводит их на новый качественный уровень, актуализируя и делая созвучными предгрозовой атмосфере эпохи [22]. В связи с этим показательно, что пронизывающая многие его фортепианные произведения колокольность

за редким исключением не связана непосредственно с конкретными христианскими образами и событиями как их атрибут, а приобретает функцию духовного символа.

Музыкальная образная система Н. Метнера, по мнению Е. А. Васютинской [18], сформировалась под влиянием литературного, философского и религиозного мышления, а образы, запечатленные в конкретных произведениях, зачастую представляют собой символические, нефигуративные духовные переживания, которые реализуются через тематизм, гармонию и ритмику. Своебразие образной сферы композитора связано с тем, что его произведения, с одной стороны, как правило, имеют русский колорит, что отмечает А. Д. Алексеев [23], но при этом связаны с тематикой песен немецких романтиков (Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса). Также, по мнению Р. Г. Шитниковой [24], музыкальный стиль Н. К. Метнера основан на синтезе лирического, драматического и эпического жанров.

В зрелый и поздний периоды творчества А. Скрябина его музыкальная образность приобретает философско-символический характер, на что указывают многие исследователи [4; 10; 14; 15; 23]. Композитор создаёт в своих произведениях атмосферу астральности и полёtnости, ощущение трансцендентности, устремлённости к духовным вершинам, далёкому идеальному миру за пределами реальности в сочетании с преодолением искушений и демонического начала, напряжённой борьбой на пределе человеческих сил.

В фортепианных сочинениях С. С. Прокофьева образный строй определяется ярко выраженной театральностью мышления. Но если С. Рахманинову безусловно была близка эстетика «театра переживания» К. С. Станиславского, то С. Прокофьев явно тяготеет к «театру представления» В. Э. Мейерхольда и традициям комедии дель арte. Его произведения этого периода нередко приобретают остро гротескный и иронический характер, ассоциируются со злыми гримасами, карикатурными и пародийными жестами. Наряду с этим композитор использует метафоры движения: полёт, нападение, столкновение. Лирические образы отличаются утончённостью, хрупкостью и мечтательной отстранённостью.

Эта индивидуальная неповторимость образно-содержательных сфер опирается на столь же уникальные для каждого из композиторов комплексы композиционных средств музыкальной выразительности, куда входят гармония, фактура, форма, ритм и мелос.

Гармонический язык С. В. Рахманинова, как отмечают исследователи, представляет собой органичное соединение позднеромантической предельно расширенной тональной системы, включая аккорды тритонового и однотерцового соотношений, с модальной диатоникой, характерной для русской народной и духовной музыки и доминантовым ладом, ассоциирующимся с ориентальными образами, при этом классическая функциональность утрачивает однозначность, и на первый план выходят колористические характеристики и линеарные связи созвучий. Эти особенности органично воплощаются в многослойной линеарно-полифонической оркестровой фактуре его фортепианных произведений, основанной на принципе интонационного единства вертикали и горизонтали [17; 22; 25].

Отмеченные черты гармонии и фактуры в произведениях С. Рахманинова определяют и характерный для него процесс формообразования: непрерывность и текучесть развертывания в сочетании с динамизмом и направленностью к генеральной

кульминации, протяжённость и асимметричность построений, сглаживание границ между ними. Данные закономерности усиливаются метроритмической организацией, основанной на диалектике квадратности и её преодоления. Так же как и «рахманиновский аккорд», интрамузыкальным знаком – маркером индивидуального стиля – стал ритм русского танца трепака (группа из восьмой и двух шестнадцатых длительностей), тоже унаследованный от М. Мусоргского и П. Чайковского, но оторванный от бытового источника и перенесённый в маршевость, песенность, скерцозность и другую жанровость. Рассмотренные особенности максимально сконцентрированы в самом, пожалуй, запоминаемом носителе индивидуального стиля С. Рахманинова – его мелосе, анализ которого представлен во всех исследованиях, посвящённых творчеству композитора.

Как и у С. Рахманинова, стиль Н. Метнера, по мнению Е. А. Васютинской [18], демонстрирует напряжённое единство между традицией и индивидуальностью. Он также остаётся верным тональной системе, расширяя её выразительные возможности в рамках романтической парадигмы. Но есть и существенное отличие: композитор ищет новизну и современность звучания не в диатонике, а в углублении хроматики. Гармония у него выполняет не только функционально-структурную, но и семантическую, символическую роль. Особенно это проявляется в жанре сказки, где применяются специфические устойчивые гармонические формулы, несущие смысловую нагрузку, связанную с образами «света», «борьбы» или «веры».

Как подчёркивает Е. О. Предвечнова [26], ведущей чертой фактуры Н. Метнера является её полифоническая природа: голоса развиваются независимо и равноправно, что создаёт плотную, насыщенную звуковую среду, вертикаль и горизонталь формируются как единое целое. Также исследователь отмечает симфонизацию звучания.

Для логики организации фактуры и ритма, формообразования и мелоса в произведениях Н. Метнера ключевым является метод мотивного развития, отмечаемый Е. О. Предвечновой [26] и другими исследователями. Чёткая артикуляция сложных и многослойных ритмических формул связана с влиянием нарративности, декламационно-речевого начала, что позволяет композитору неповторимо-индивидуальным образом соединять лиризм с эпической созерцательностью и философским обобщением.

Гармония А. Скрябина, особенно в поздний период творчества, представляется собой уникальное явление в истории музыки, истоки которого можно найти в творчестве русских композиторов второй половины XIX века, но продолжение отсутствует. Любая попытка её воспроизведения воспринимается как подражание. Неудивительно, что эта система гармонии стала специальным предметом исследования у О. Е. Сахалтуевой [15], В. П. Дерновой [27] и др. Ю. Н. Холопов [25] рассматривает её как один из наиболее значительных вкладов в развитие гармонического мышления XX века. В основе так называемого «скрябинского лада» лежит симметричный звукоряд, являющийся единой основой для формирования как вертикали, так и горизонтали, что характерно для модальных систем. С другой стороны, исследователь видит здесь оригинальный тип тональности на диссонантной основе, опирающейся не на мажорно-минорную функциональность, а на аккорд-тонику, построенный

преимущественно из увеличенных и уменьшённых интервалов. Один из его вариантов получил название «мистический аккорд» (или «прометеевский аккорд»).

Мелос А. Скрябина, особенно в зрелый и поздний периоды его творчества, представляет собой не автономные линии в традиционном понимании, а интегральную часть гармонической структуры. Это отражает фундаментальную установку интонационной логики композитора, согласно которой вертикаль и горизонталь в звуко-высотной организации музыки взаимопроницаемы и синтетически едины. Гармония А. Скрябина тесно связана и с особой фортепианной фактурой: параллельное движение аккордовых комплексов, аккордовые поля, где регистр и динамика играют важную роль в формировании гармонической плотности, использование интервального аккордового полиморфизма.

Как отмечает Ю. Н. Холопов [25], важнейшую роль в формообразовании у Скрябина играет варьированное повторение: вместо контрастного противопоставления тем композитор часто использует транспонированное, ритмически и фактурно трансформированное возвращение начального мотива или фразы. Чрезвычайно характерным приёмом является двухфразная структура с транспозицией второй фразы на интервал малой терции вверх или вниз – как способ поддержания логической целостности без обращения к привычной модуляции.

Ритмическая организация в поздних сочинениях Скрябина тесно связана с его гармоническим языком и фактурой. Для неё характерно нарушение метрической стабильности, что достигается путём смещения акцентов, отсутствия устойчивых опорных долей и применения разновременных ритмических слоёв. При этом *tempo rubato* из особого приёма превращается в условие постоянного пребывания в этом текучем и наполненном символикой пространственно-временном континууме.

В музыке С. Прокофьева признаки современного мышления представлены в концентрированном виде, и главным из них является структурный плюрализм в области гармонии. Здесь можно найти почти всё, что получило активное развитие в новую эпоху – от «белоклавишной» диатоники и «чистых», но ярких локальных красок консонирующих трезвучий до тотальной хроматики, симметричных ладов, диссонирующих аккордов, в том числе нетерцовой структуры, и политональности.

Мелос Прокофьева в рассматриваемый период балансирует между певучей кантиленой, речевой интонацией, ритмической импульсивностью и широкой экспрессивной интерваликой ярко выраженного инструментального характера, формируя уникальный тематический почерк, сочетающий конструктивность и психологическую напряжённость. Для мелодических фраз типичны сочетание лаконичности и смысловой ёмкости, широкий диапазон, контрастные смены регистров.

Фактура С. Прокофьева – одна из важнейших и узнаваемых черт его композиторского стиля. Б. В. Асафьев [20] подчёркивает, что композитор реализует особую конструктивистскую систему интонационно-фактурного моделирования, где ритм и тембровые контрасты становятся средствами создания характеров и состояний. По мнению исследователя, фактура в фортепианной музыке С. Прокофьева отличается ярко выраженной ритмической структурностью, энергетической плотностью и целеустремлённостью, носителем волевой динамики и внутреннего напряжения.

Композитор выстраивает форму не как механическое чередование тематических разделов, а как динамический процесс, основанный на ритмическом импульсе,

энергетическом напряжении и поступательном движении. Б. В. Асафьев [20] подчёркивает в композиционном мышлении С. С. Прокофьева черты нелинейности и гетерогенности музыкального материала, что позволяет говорить о выраженной монтажной тенденции в его творчестве.

Ритм у С. Прокофьева функционирует как основное средство музыкального развития. Его ритмическое мышление сочетает в себе строгую логичность и экспрессивную силу, формируя уникальное звуковое пространство, в котором энергия движения становится носителем как структуры, так и художественного смысла.

Заключение

Очевидно, что успешное освоение музыкально-теоретических аспектов произведений для фортепиано русских композиторов начала XX века студентами КНР возможно только при условии разработки и реализации специальной междисциплинарной дидактической модели, в которой художественные феномены являются как поводом для исторического и философского дискурсов, так и средством, позволяющим почувствовать полифоничность и противоречивость эпохи, сформировать базовые представления о её тенденциях, познакомить с наиболее значимыми идеями. Содержательную составляющую этой модели целесообразно ограничить областью фортепианного творчества С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Скрябина и С. Прокофьева, соответствующей следующим критериям: она занимает особое и даже исключительное место в их наследии, связана с художественными достижениями мирового масштаба, является убедительным концептуальным воплощением мировоззрения эпохи, открывает новые направления в развитии музыкальной культуры и отличается уникальностью индивидуального стиля на образном и композиционном уровнях.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гончарова Ю. В. Социально-духовные предпосылки трансформации русской культуры в Серебряном веке // Манускрипт. 2020. Т. 13. № 3. С. 108–112.
2. Емельянов Б. В., Новиков А. И. Русская философия серебряного века: курс лекций. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1995. 281 с.
3. Летягин Л. Н. Идеи и педагогический опыт философов Серебряного века (обзор направления «Философия образования и педагогическое наследие русской эмиграции») // Вопросы философии. 2023. № 9. С. 22–25.
4. Рапацкая Л. А. Искусство «серебряного века». М.: Просвещение, Владос, 1996. 190 с.
5. Рябов В. В., Орчакова Л. Г. Исторические предпосылки зарождения и краха культуры Серебряного века // Центр и периферия. 2020. № 3. С. 8–11.
6. Епифанцева Г. А. Феноменальный Серебряный век // Известия Великолукской государственной сельскохозяйственной академии. 2022. № 1 (38). С. 77–83.
7. Ивонин Ю. П. Русская философия «Серебряного века»: учеб.-метод. пособие. Новосибирск: НГАЭИУ, 1995. 62 с.
8. Мальцев К. Г., Жданова И. В. О философской антропологии в русской философии серебряного века: антроподицесия и смысл жизни // Социально-гуманитарные знания. 2019. № 5. С. 265–273.

9. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / вступ. ст. и comment. Я. И. Мильштейна. 2-е изд., испр. и доп. М.: Советский композитор, 1983. 526 с.
10. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 164 с.
11. Валеева Г. В., Слобожанин А. В. Влияние европейской культуры на формирование эстетических представлений Серебряного века // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2020. № 1 (33). С. 128–133.
12. Гостева А. М. Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 290 с.
13. Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века / Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького, Ин-т истории и археологии Уральского отд-ния Российской акад. наук. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. 315 с.
14. Рощина Е. Е. Эстетика Скрябина и русский символизм: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2009. 175 с.
15. Сахалтуева О. Е. О гармонии Скрябина. М.: Музыка, 1965. 50 с.
16. Слуцкая И. И., Щербакова А. И. С. В. Рахманинов – путь художника: становление, самоутверждение, преодоление пространства и времени // Новое слово в науке и практике: гипотезы и апробация результатов исследований. 2015. № 18. С. 28–32.
17. Топилин Д. И. С. В. Рахманинов – гармония Запада и Востока // Opera Musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 74–94.
18. Васютинская Е. А. Н. К. Метнер: личность, взгляды, стиль. Исполнение музыки Метнера: аналитические этюды. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2014. 192 с.
19. Серебрякова Л. А., Кордюкова Л. В. С. Проокофьев и русский авангард 1910-х годов. Халдейское заклинание «Семеро их» // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2020. № 21. С. 6–21.
20. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1968. 324 с.
21. Драгой Д. В. С. В. Рахманинов – творческий путь и наследие выдающегося композитора и пианиста // Вестник науки. 2024. Т. 3. № 2 (71). С. 399–405.
22. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
23. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1969. 244 с.
24. Шитикова Р. Г. Синтез лирики, драмы и эпоса в сонатах Н. К. Метнера // Фундаментальные исследования. 2015. № 2-18. С. 4038–4043.
25. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учеб. для спец. курсов консерваторий (музык-ковед. и композитор. отд-ние): в 2-х ч. Ч. 2. Гармония XX века. 2-е изд. испр. и доп. М.: Композитор, 2003. 613 с.
26. Предвечнова Е. О. Семантика образа-символа Времени в «Трагической сонате» оп. 39 с-moll Н. К. Метнера // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 26. С. 101–110.
27. Дернова В. П. Гармония Скрябина / вступ. статья Ю. Н. Тюлина. Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1968. 124 с.

Поступила 28.07.2025; принята к публикации 30.08.2025.

Об авторах:

Иофис Борис Романович, профессор кафедры теории и истории искусств Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета (МПГУ) (ул. Малая Пироговская, 1/1, Москва, Российская Федерация, 119435), кандидат педагогических наук, доцент, iofisbr@gmail.com

Чан Цзин, аспирант кафедры теории и истории искусств Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета (МПГУ) (ул. Малая Пироговская, 1/1, Москва, Российская Федерация, 119435), jing.chang88@mail.ru

Авторами прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Goncharova Yu. V. Sotsial'no-dukhovnye predposylki transformatsii russkoi kul'tury v Serebryanom veke [Socio-Spiritual Prerequisites for the Transformation of Russian Culture in the Silver Age]. *Manuskript* [Manuscript]. 2020, vol. 13, no. 3, pp. 108–112 (in Russian).
2. Yemelyanov B. V., Novikov A. I. *Russkaya filosofiya serebryanogo veka: kurs lektii* [Russian Philosophy of the Silver Age: A Course of Lectures]. Yekaterinburg: Ural University Press, 1995. 281 p. (in Russian).
3. Letyagin L. N. Idei i pedagogicheskii opyt filosofov Serebryanogo veka (obzor napravleniya “Filosofiya obrazovaniya i pedagogicheskoe nasledie russkoi emigratsii”) [Ideas and Pedagogical Experience of Silver Age Philosophers (a Review of the Field “Philosophy of Education and the Pedagogical Heritage of Russian Emigration”)]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 2023, no. 9, pp. 22–25 (in Russian)
4. Rapatskaya L. A. *Iskusstvo “serebryanogo veka”* [Silver Age Art]. Moscow: Publishing House “Prosveshchenie”, “Vlados”, 1996. 190 p. (in Russian).
5. Ryabov V. V., Orchakova L. G. Istoricheskie predposylki zarozhdeniya i krakha kul'tury Serebryanogo veka [Historical Prerequisites for the Rise and Fall of the Silver Age Culture]. *Tsentr i periferiya* [Center and Periphery]. 2020, no. 3, pp. 8–11 (in Russian).
6. Epifantseva G. A. Fenomenal'nyi Serebryanyi vek [The Phenomenal Silver Age]. *Izvestiya Velikolukskoi gosudarstvennoi sel'skokhozyaistvennoi akademii* [Bulletin of the Velikiye Luki State Agricultural Academy]. 2022, no. 1 (38), pp. 77–83 (in Russian).
7. Ivonin Yu. P. *Russkaya filosofiya “Serebryanogo veka”* [Russian Philosophy of the Silver Age]: A Textbook and Methodological Manual. Novosibirsk: NGAEIU, 1995. 62 p. (in Russian).
8. Maltsev K. G., Zhdanova I. V. O filosofskoi antropologii v russkoi filosofii serebryanogo veka: antropoditseya i smysl zhizni [On Philosophical Anthropology in Russian Philosophy of the Silver Age: Anthropodicy and the Meaning of Life]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya* [Social and Humanitarian Knowledge]. 2019, no. 5, pp. 265–273 (in Russian).
9. Neuhaus G. G. *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditelyam* [Reflections, Memories, Diaries. Selected Articles. Letters to Parents]. Introduction and Commentary by Ya. I. Milshtein. 2nd ed., Corrected and Enlarged. Moscow: Publishing House “Soviet Composer”, 1983. 526 p. (in Russian).

10. Levaya T. N. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era]. Moscow: Publishing House “Music”, 1991. 164 p. (in Russian).
11. Valeeva G. V., Slobozhanin A. V. *Vliyanie evropeiskoi kul'tury na formirovaniye esteticheskikh predstavlenii Serebryanogo veka* [The Influence of European Culture on the Formation of Aesthetic Representations of the Silver Age]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L. N. Tolstogo* [Humanitarian Bulletin of the TSU Named After L. N. Tolstoy]. 2020, no. 1 (33), pp. 128–133 (in Russian).
12. Gosteva A. M. *Russkii avangard nachala XX veka: nekotorye muzykal'no-esteticheskie tendentsii i printsipy* [The Russian Avant-Garde of the Early 20th Century: Some Musical and Aesthetic Trends and Principles]: PhD Dissertation in Art Criticism. Moscow, 2016. 290 p. (in Russian).
13. Vasiliev I. E. *Russkii poeticheskii avangard XX veka* [Russian Poetic Avant-Garde of the 20th Century]. Ural State University named after A. M. Gorky, Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences. Yekaterinburg: Ural University Publishing House, 1999. 315 p. (in Russian).
14. Roshchina E. E. *Estetika Skryabina i russkii simvolizm* [Scriabin's Aesthetics and Russian Symbolism]: PhD Dissertation in Philosophy. St. Petersburg, 2009. 175 p. (in Russian).
15. Sakhaltueva O. E. *O garmonii Skryabina* [On Scriabin's Harmony]. Moscow: Publishing House “Music”, 1965. 50 p. (in Russian).
16. Slutskaya I. I., Shcherbakova A. I. S. V. Rakhmaninov – put' khudozhnika: stanovlenie, samoutverzhdenie, preodolenie prostranstva i vremeni [S. V. Rachmaninov – the Artist's Path: Formation, Self-Affirmation, Overcoming Space and Time]. *Novoe slovo v nauke i praktike: gipotezy i aprobatsiya rezul'tatov issledovanii* [A New Word in Science and Practice: Hypotheses and Testing of Research Results]. 2015, no. 18, pp. 28–32 (in Russian).
17. Topilin D. I. S. V. Rakhmaninov – garmoniya Zapada i Vostoka [Sergei Rachmaninoff – Harmony of West and East]. *Opera Musicologica* [Opera Musicologica]. 2021, vol. 13, no. 3, pp. 74–94 (in Russian).
18. Vasyutinskaya E. A. N. K. *Metner: lichnost', vzglyady, stil'*. *Ispolnenie muzyki Metnera: analiticheskie etyudy* [N. K. Medtner: Personality, Views, Style. Performance of Medtner's Music: Analytical Studies]. St. Petersburg: Publishing House “Composer – St. Petersburg”, 2014. 192 p. (in Russian).
19. Serebryakova L. A., Kordyukova L. V. S. Prokofiev i russkii avangard 1910-kh godov. Khaldeickoe zaklinanie “Semero ikh” [Prokofiev and the Russian Avant-Garde of the 1910s. Chaldean Spell “Seven, They are Seven”]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyi vestnik Ural'skoi konservatorii* [Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2020, no. 21, pp. 6–21 (in Russian).
20. Asafiev B. V. *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian Music. 19th and Early 20th Centuries]. Leningrad: Publishing House “Music”. Leningrad Branch, 1968. 324 p. (in Russian).
21. Dragoi D. V. S. V. Rakhmaninov – tvorcheskii put' i nasledie vydayushchegosya kompozitora i pianista [S. V. Rachmaninov: The Creative Path and Legacy of an Outstanding Composer and Pianist]. *Vestnik nauki* [Bulletin of Science]. 2024, vol. 3, no. 2 (71), pp. 399–405 (in Russian).
22. Bryantseva V. N. S. V. *Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninov]. Moscow: Publishing House “Soviet Composer”, 1976. 645 p. (in Russian).
23. Alekseev A. D. *Russkaya fortepiannaya muzyka. Konets XIX – nachalo XX veka* [Russian Piano Music. Late 19th – Early 20th Century]. Moscow: Publishing House “Nauka”, 1969. 244 p. (in Russian).

24. Shitikova R. G. Sintez liriki, dramy i eposa v sonatakh N. K. Metnera [Synthesis of Poetry, Drama and Epic in the Sonatas by N. K. Medtner]. *Fundamental'nye issledovaniya* [Fundamental Research]. 2015, no. 2-18, pp. 4038–4043 (in Russian).
25. Kholopov Yu. N. *Garmoniya. Prakticheskii kurs: ucheb. dlya spets. kursov konservatorii (muzykoved. i kompozitor. otd-nie)*: v 2-kh ch. Ch. 2. *Garmoniya XX veka* [Harmony. Practical Course: Textbook for Specialized Courses of Conservatories (Musicology and Composer Department): In 2 Parts. Part 2. Harmony of the 20th Century]. 2nd ed. Corrected and Enlarged. Moscow: Publishing House “Composer”, 2003. 613 p. (in Russian).
26. Predvechnova E. O. Semantika obraza-simvola Vremeni v “Tragicheskoi sonate” op. 39 c-moll N. K. Medtnera [The Semantics of the Image-Symbol Time in “Tragic Sonata” Op. 39 c-moll by N. K. Medtner]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural Studies and Art Criticism]. 2017, no. 26, pp. 101–110 (in Russian).
27. Dernova V. P. *Garmoniya Skryabina* [Scriabin’s Harmony]. Intro. Article by Yu. N. Tyulin. Leningrad: Publishing House “Music”. Leningrad Branch, 1968. 124 p. (in Russian).

Submitted 28.07.2025; revised 30.08.2025.

About the authors:

Boris R. Iofis, Professor of the Department of Theory and History of Arts, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, iofisbr@gmail.com

Chang Jing, Post-graduate Student at the Department of Theory and History of Arts, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), jing.chang88@mail.ru