Шубина С.Н.

Симфонии Бакира Баяхунова

Первая симфония Бакира Баяхунова, написанная в 1980 году, явилась дебютом в данном жанре уже достаточно зрелого, авторитетного композитора. Симфония сразу же, после первого её исполнения на Пленуме Союза композиторов Казахстана была отмечена как новое яркое произведение представителя казахстанской композиторской школы.[1]

Первую симфонию Баяхунова следует рассматривать не только как одно из произведений в ряду сочинений данного жанра, но и как первую попытку решения специфических проблем крупного концепционного замысла на дунганском национальном материале.[2] С этой точки зрения Первая симфония Баяхунова, несомненно претворившая ряд своеобразных черт национального мышления, представляет особый интерес.

Замысел симфонии имеет философский характер; музыка её лишена облегчающей восприятие картинности, ясности конкретных жанровых аналогий. Эта музыка рождена прежде всего мыслью, мыслью, постигающей взаимосвязь явлений через логику собственно музыкальных закономерностей. Это – соотношение динамики и статики, созерцания и действия. Как тонко уловил один из казахстанских музыковедов: – «типические черты эстетики восточных культур явственно проступают в симфонии Баяхунова ...Время и Пространство. Движение и Покой. Для художников Востока они издавна служили объектом интерпретации, отражающей своеобразие художественного мировоззрения. Пространственные координаты

---

[1] Андреева Е. В центре внимания – премьеры. – Советская музыка, 1981, № 6.

[2] Стилистические истоки симфонии следует искать в двух «Дунганских песнях» для симфонического оркестра, написанных композитором в 1977 г.[замена текста и вставка даты – Б.Б.]

довлели здесь над временны́ми. Потому в процессах течения, движения подчеркивалось неизменное, постоянное, неуничтожимое».[3]

Симфония одночастна; её форму в общих чертах можно определить, как контрастно-составную. Обилие разделов и кажущаяся свобода их смен, отсутствие явных репризных соответствий в их соотношениях не являются, вместе с тем, факторами, препятствующими логической стройности целого. В произведении исключительно сильны разнообразные объединяющие начала: интонационные (наличие единого для всех тематических модификаций исходного структурного комплекса, а также опора на обертоновый ряд вплоть до одиннадцатого обертона), ритмические (наличие сквозной ритмоформулы [сокращение ошибочного утверждения – Б.Б.], а также сквозной единой идеи ритмического развития тематизма), ладогармонические (стремление к единому принципу организации вертикали и горизонтали), архитектонические (ряд признаков концентрического строения формы, заключительное обрамление на материале начальной темы) .

Своеобразием замысла, в котором существенна прежде всего диалектика тончайших интонационных связей и логических трансформаций, обусловлен и характер трактовки оркестра. Партитура сочинения[4] будто наполнена воздухом, простором, она тяготеет к камерности. Фрагменты полноголосного звучания редки; преобладают же разнообразные комбинации инструментов с выделением сольных партий.

Именно таким соло и открывается симфония. В густом тембре виолончели, сначала издалека, а затем приближаясь, звучат

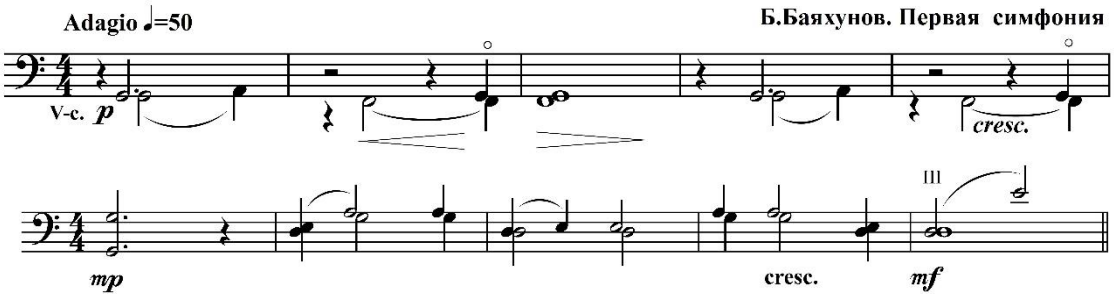
---

[3] Измайлова Л. Бакир Баяхунов (очерк творчества, рукопись) – Алма-Ата, 1982, архив Союза композиторов Казахстана.

[4] В партитуре неполный состав медных духовых (4 валторны, 2 трубы, 1 тромбон и туба) и ударных инструментов (литавры и вуд-блок), использованы арфа и фортепиано.[сноска редактирована – Б.Б]

интонации, в которых сокрыт, по-существу, весь интонационный материал произведения. Два тона на расстоянии большой секунды интонируются как равноправные. Они звучат то последовательно, то одновременно, тем самым предвосхищая дальнейшие свободные «перетекания» горизонтали в вертикаль. Между этими интервалами появляется квартовое расстояние, затем большая секунда трансформируется в большую нону [текст приведён в соответствие с нотным примером – Б.Б.]:

Пример 1



Бесстрастный тон вступления действительно придает ему черты некоей объективной данности, исходной «праматерии» произведения.

«Логический кристалл» симфонии прорастает в следующем же её разделе (Andante)[5] . Здесь появляется центральный устой произведения («до»). Этот тон начинает расти ритмически, пульсировать; в процессе этого роста формируется ритмическая лейтформула симфонии (ееее ее qе), выделяющаяся среди разнообразных её ритмов [сокращение неточного выражения – Б.Б.]. На фоне пульсирующего устоя разворачивается диалогически изложенная мелодическая линия, основанная на одном из лейтинтервалов (большая секунда). Её ритмика подчиняется той же

[5] Функция этого раздела в форме двойственна. После вступительного соло виолончели он кажется первой основной темой. Однако характер некоторой неопределенности сообщает ей оттенок вступительности.

идее учащения пульса. Постепенно в процесс ритмического пульсирования включаются все новые и новые тоны, звуковая материя оживает и разрастается.

В эпизоде Allegro (ц.5) та же тема предстаёт полностью сложившейся: в ней есть чёткое начало, фразы оканчиваются ясно и резко, а активно-наступательный тон определяет собою характер всего достаточно [В. Маяковский потешался над словом «довольно», заменённым здесь – Б.Б.] развёрнутого эпизода.

Активное движение с [сокращение – Б.Б.] антифонными расслоениями звучащей ткани и объединяющей контрастные пласты кульминацией внезапно [замена повторяющегося слова «резко» – Б.Б.]тормозится возвращением материала вступления (ц.12), вслед за которым быстрое движение возобновляется. Моторно- пульсирующее начало полностью определяет лицо этого раздела (Allegro, ц.13), интонационный же процесс развития исходного материала вступает в новую стадию: появляется трихордное тематическое образование (секундно-квартовое), причём в одновременности звучат его разные ритмические варианты.

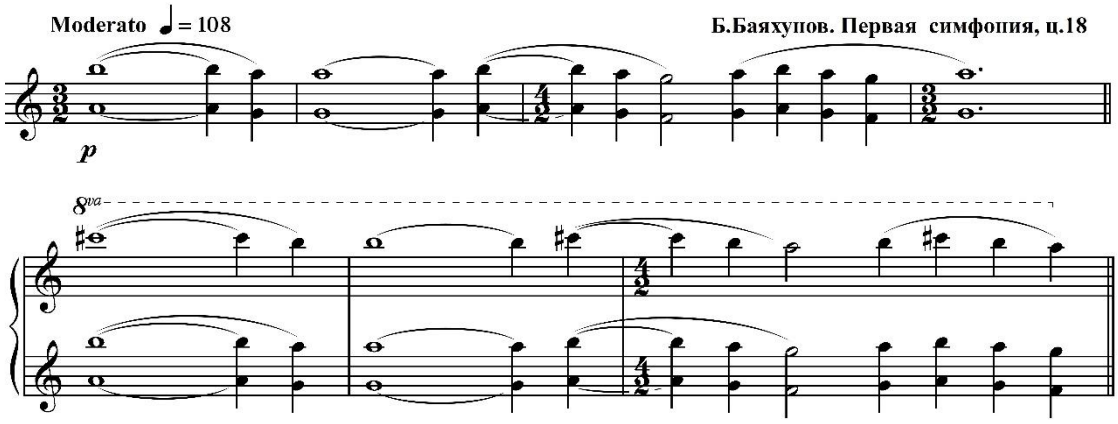
В суровом и сдержанном по характеру эпизоде Moderato (ц.18), выстроенном [замена слова «построенного», так как следующие слова начитаются на «п», что считается неблагозвучием – Б.Б.] по принципу гармонического остинато, распеваются интонации, впервые появившиеся в предыдущих быстрых разделах.

Это – мелодичная целотоновая интонация (целотоновость[6] выступает в данном случае как фрагмент пентатоники – характернейшей ладовой

[6] Целотоновость проявляется в результате удвоения верхнего голоса(гобой) в нижнюю, а затем и верхнюю нону.(Примечание моё – Б.Б.).

структуры дунганского песенного фольклора) и восходящая квартовая цепочка[7]:

Пример 2



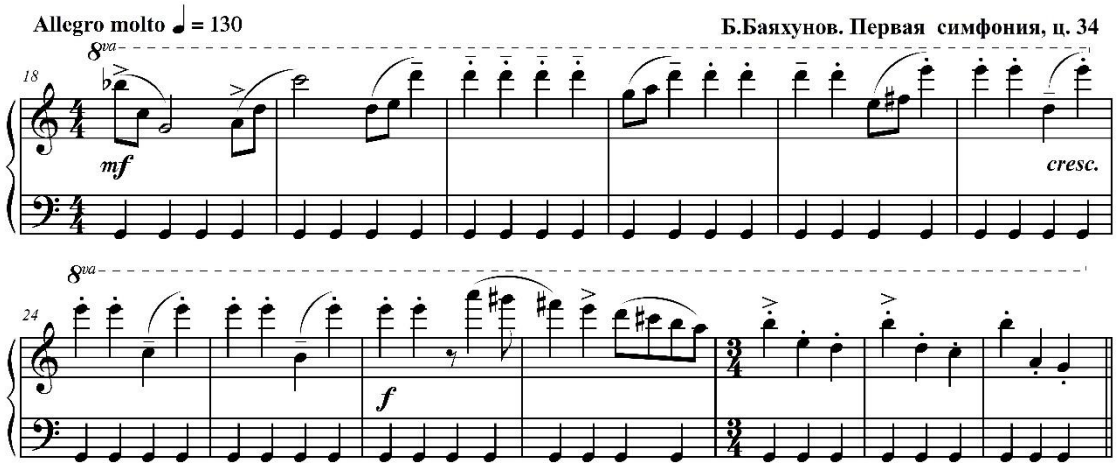
Следующий эпизод (Allegro ma non troppo, ц.20) интонационно - ритмически крепко связан со всем предшествующим: его «центральная интонация» – мелодический ход на большую терцию – служит обобщением целотоновых опеваний из лирического фрагмента (ц.18), а ритмические ускорения мотивов сразу же протягивают арку к быстрым разделам. В жанровом же отношении этот эпизод контрастен предыдущему: в нём ощущается народно-танцевальное начало. Лирическая мелодия, однако, не исчезает бесследно, но, она возобновляется в ц. 24, и звучит здесь просто и нежно, проходит у разных инструментов (у флейты, гобоя, кларнета, фагота, у струнных в увеличении) .

Этот лирический островок сменяется акцентированной [замена слова «резкой» –Б.Б.] лейтритмической пульсацией, вводящей в эпизод Allegro (ц. 27- 32 – развёрнутая каденция, исполняемая ансамблем виолончелей – дополнение моё – Б.Б.) , в котором

[7] f-g-a-h и g-a-h-cis (Примечание моё – Б.Б).

переплетаются почти все предшествующие тематические образования. Соло литавр (ц.33) служит переходом к скерцозному эпизоду (ц . 34), перекликающимся, с одной стороны, со всеми активно-моторными фрагментами симфонии, с другой же – вносящему в произведение совершенно новый образно-смысловой оттенок – юмористический. Вёрткая и бойкая, с причудливыми скачками и синкопами тема флейты-пикколо звучит на фоне глухого и мерного ритма литавр.

Пример 3



Затем в «игру» включаются с той же темой кларнет, фагот, струнные (фугато), движение становится все более увлекательным, в нем появляется вальсовое начало. Внедрение в эту стихию движения напевной [замена слова «лирической» – Б.Б.] темы из эпизода Moderato как бы добавляет новой энергии: отсюда начинается нарастание, приводящее к генеральной кульминации симфонии (ц. 42-43). Ее впечатляющая мощь связана с целым рядом очень точно найденных средств. Особенно активен здесь ритм – одно из главных «действующих лиц“ произведения: сопоставляются, взаимодействуя

на близком расстоянии, разные ритмические модусы симфонии[8]. Их контраст подчеркивается антифонно разделенными и плотно оркестрованными . фактурными «глыбами» и яркой динамикой. Неожиданный спад (Adagio, ц. 44) оставляет впечатление иссякания энергии, изнеможения. Звучание здесь призрачно и зыбко. Раздел Andante con moto, ц. 45, подобен гигантской звучащей паузе [фраза слегка видоизменена – Б.Б.], в которой время от времени всплывают отдельные знакомые мелодические фрагменты. В ц. 47- 48 музыкальная ткань оживляется [замена стандартного выражения «звучание активизируется» – Б.Б.] , слышатся призывы и возгласы, однако общий несколько призрачный колорит не исчезает. Заключение симфонии (Adagio, ц.53), основанное на начальной виолончельной теме, воспринимается как возвращение к исходной точке движения, как обращение к самым простым, общим и вечным законам бытия.

В форме этой одночастной симфонии просматриваются контуры сонатно-симфонического цикла. Так, после медленного вступления следует относительно обширный раздел активного движения (вплоть до ц. 12), по своей логической функции близкий первым частям сонатно-симфонического цикла. Функцию медленной части выполняют лирические эпизоды (ц. 18 и ц. 24), функцию скерцо – танцевально-скерцозные разделы (ц. 20 и ц. 34) ; репризно-объединяющая роль . принадлежит заключительному медленному эпизоду (от ц. 44) .

Важно также присутствие [замена слова «наличие»– Б.Б.] в симфонии обобщающей интонационной идеи, заключающейся в стержневом значении обертонового ряда. Так, на постепенном «приращении» обертоновых «этажей» строится первая основная

[8] Кульминация утверждает в туттийном звучании и формообразующую роль обертоники. [Сноска моя – Б.Б.]

тема произведения (Andante, ц. 1): основной тон «до» большой октавы, далее гармоники 7-8, 9-10 и 11^9 (фа # второй октавы) [уточнения внесены мною – Б.Б.]; фрагмент обертонового ряда формирует собою и заключительное Adagio симфонии. Высотные отношения натурального ряда оказываются существенными и в целостной архитектонике симфонии (о чём свидетельствуют устои ведущих разделов), подчеркивая вместе с определёнными ритмическими и ладовыми соотношениями, свойственные этому сочинению черты объективности, всеобщности, возобладания логики музыкальной над сюжетно-событийной.[переизложение абзаца, вызванное недостаточно полным обобщением и повтором фразы о преобладании собственно музыкальных закономерностей– Б.Б.].

Вторая симфония Бакира Баяхунова, завершенная в 1984 году, и в том же году прозвучавшая на авторском концерте в Алма- Ате, явилась несомненной творческой удачей композитора. Задача претворения национального, столь интересно и по-разному решаемая Б.Баяхуновым едва ли не в каждом его сочинении, нашла здесь, пожалуй, наиболее глубокое воплощение. В этом отношении Вторая симфония Баяхунова, обобщающая богатый опыт работы композитора с дунганским музыкальным фольклором, занимает в его творчестве в известном смысле итоговое положение; линии к ней идут от его симфонических поэм («Памяти Масанчп» и др. [сокращение – Б.Б.), Сюиты на дунганские темы, [сокращение случайного названия – Б.Б.], “Дунганских эскизов“ для камерного оркестра и ряда других сочинений.

Проблема художественного воссоздания национального начала в его целостности (а не отдельных деталях) лежала в

[9] Указанные гармоники (или обертоны) не всегда звучат в своих октавах. Известно, что они не теряют своих свойств при этом, что подтверждается практикой обертоновой гармонии. [Сноска моя – Б.Б.]

основе замысла симфонии, о чем свидетельствует авторский подзаголовок – « По мотивам дунганского фольклора» . Эта проблема и составила существо концепции сочинения. Феномен национального [замена слов «национальное начало»– Б.Б.] проявляется не только на уровне музыкального языка (как использование народных напевов, отдельных народно-песенных интонаций, ритмов, приемов ладовой организации и т.п.) , но и в его общей образной системе. Автору удалось запечатлеть суть национального мировосприятия, что, в свою очередь, обусловило подлинно национальный характер художественного стиля произведения в целом.

Три части симфонии воплощают разные образно-жанровые сферы дунганского музыкального фольклора. Первую часть можно назвать обобщенным образом традиционной дунганской песни [текст приведен в соответствие с анализом первой части – Б.Б.] ; вторая часть воплощает импровизационную стихию народного музицирования; финал сталкивает в своем развитии контрастные образы, вскрывая их драматический подтекст и, вместе с тем, объединяет все[выпущено слово «разнообра́зные», утяжеляющее изложение – Б.Б.] интонационно-смысловые линии предшествующего развития, обнажая обобщающую внутреннюю цельность художественной концепции произведения.

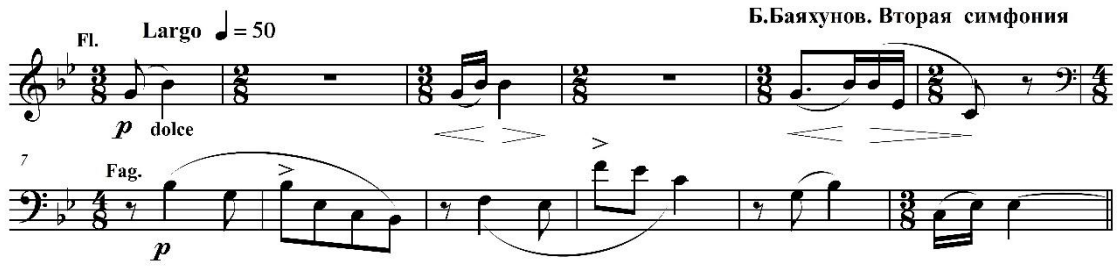
Ведущие черты стиля симфонии, определяющие ее своеобразнейший колорит, сложились под влиянием не только собственно дунганской народной песни; они отразили, как отмечалось выше, ряд характерных черт национального мировосприятия. Э то , прежде всего, общая эмоциональная сдержанность, тон благородной простоты, свойственный дунганскому фольклору, чуждающегося открыто экспрессивного проявления чувства. В симфонии нет резких контрастов, внезапных кульминаций-взрывов, неожиданных спадов, их внутренний рост и взаимодействие осуществляются плавно и постепенно. Важной чертой стиля симфонии является эпически окрашенная созерцательность, преобладание процессуального течения времени над событийным, логичная смена психологически

утонченных картин - состояний. Камерность как принцип использования оркестра и, шире, как способ организации музыкального пространства в симфонии также служит следствием отмеченных выше тенденций к эмоциональной сдержанности и созерцательности: ясная тембровая дифференцированностъ, преимущественная опора на фактуру свободных мелодических контрапунктов, на взаимодействие инструментальных соло, естественно ассоциируется с рядом характерных, черт восточной живописи с ее графически-четким плоскостным рисунком, изяществом тонких линий, выверенной ненавязчивостью красок.

В условиях такого рода образно-стилистической концепции произведения особенно органичны национально-характерные черты отдельных сторон музыкального языка: опора на пента - и гексатонику и их попевочно - мелодическую «реализацию»; ритмическую изощренность взаимодействующих мелодических линий; обусловленность гармонической вертикали модальными ладовыми структурами, и т.п.

1 часть представляет собой собирательный образ традиционной дунганской песни [замена термина «народной лирической песни» , в симфонии использован именно традиционный музыкальный фольклор – Б.Б.]с характерной для нее сдержанностью и искренностью тона, мягкостью мелодических очертаний, прихотливой свободой ритмических рисунков. Вся часть выстраивается как [замена слов «представляет собой» – Б.Б.] последовательность нескольких строф, вариантно связанных друг с другом: каждая из них варьирует начальную – безыскусственно - простую и нежную – мелодию-тему, пропетую флейтой и продолженную фаготом. Ладовая основа этой мелодии, как и всей I части, пентатоника «до - ми-бемоль - фа – соль – си – бемоль» , усложняющаяся в развивающих строфах:

Пример 1



Вариантно - строфическое строение части связано как с песенной основой ее тематизма[10] так и, возможно, со скрытным сюжетом. По свидетельству автора, музыка этой части навеяна образом [сокращение – Б.Б.] песни «На десятой остановке»[11]: жена [замена слова «женщина» – Б.Б.] провожает мужа, и на каждой остановке в ожидании долгой разлуки [4 слова добавлены мной – Б.Б.] перед ней оживают всё новые и новые воспоминания [добавлено « и новые», что согласуется с типичным выражением – Б.Б.]…Каждая строфа, оставаясь в пределах единого строя интонаций и полимелодической фактуры с постоянной передачей солирующих тембров и вторгающимися контрапунктами, решена по-своему. Наиболее фактурно насыщенными оказываются срединные строфы, которые в этом отношении можно назвать кульминационными. Заключительная строфа (ц.9) является репризной, ибо в ней возвращается исходная попевка и ладовый звукоряд, а также восстанавливается эмоциональная атмосфера начала.

В целом же 1 часть оставляет ощущение органичнейшего музыкального единства, чему, помимо уже отмеченных факторов,

---

[10] Любопытно, что опора на песенный материал сближает по способу организации формы (строфическая вариантность) это произведение Б. Баяхунова со столь далёким ему по национальным и эстетическим принципам стилем, каким является стиль Г. Малера.

[11] Дунганское название «Шилирдун»(примечание моё – .Б.Б.)

способствует и мудрая «тембровая стратегия» [замена слова «тактика» – Б.Б.] : в 1 части звучат только духовые инструменты (с легкой поддержкой арфы, контрабасов и [сокращение текста – Б.Б.] колоколов, а динамика не превышает нюанса меццо - форте, что придает всей части общую приглушённо - матовую окраску .

П часть, подчиняясь принципу тембровой дополнительности. целиком поручена струнным. Ее несколько таинственное начало (пиццикато) будто опасается разрушить очарование только что растаявшего звучания 1 части. Однако её образный строй, её интонационная стихия, постепенно приобретающая все более ясные очертания, противоположны [замена часто используемого слова «контрастен» – Б.Б.] I части. Опора на жанры движения (скрытая танцевальносгь), на инструментальное начало, ясно ощущаемое уже в осторожно-приглушенном вступительном разделе части, где ее образ лишь складывается, достаточно ясно противопоставлены вокально -лирической природе I части. Начиная с ц. 4 звучит основной раздел части, в котором ведущую роль играет скрипичное соло (ц.8-13) [уточнение местоположения моё – Б.Б.].Его жанровая природа неоднозначна и переменчива. Оставаясь в основном в пределах народно-инструментального импровизационного музицирования, солирующая партия свободно и гибко переходит от зыбкой трепетности начала к пению (ц .8) , а затем к экспрессивному монологу, который в кульминации (ц. 10 -12) звучит с концертным блеском. Время от времени в пределы скрипичного соло включаются, контрапунктируя к основной линии, и другие инструменты (альт, виолончель). Завершение части, порученное всей группе смычковых (ц. 15 -16), [начало предложения изменено, так как соло заканчивается в ц.13 – Б.Б.] имеет характер синтезирующей репризы части: по звуковому колориту (пиццикато струнных) и исходной мелодической попевке оно перекликается с её

началом, импровизационная же свобода завершающего соло явно связана со срединным разделом части.

В ладовом отношении П часть сложнее 1-ой. В целом опираясь на бесполутоновые ладовые звукоряды, музыка этой части нередко выходит за их пределы. Главный устой этой части [выпущено слово часто используемое «резко» – Б.Б.] противопоставлен [замена слова «контрастен» – Б.Б.]как I –й части, так и финалу (тоника крайних частей «до», тоника средней «фа-диез» – тритоновое соотношение)[12].

Финал Второй симфонии носит обобщающий, итоговый характер, что отражается, в частности, и в том, что здесь использован полный состав оркестра. Общая драматургическая линия финала близка ведущей драматургической идее двух первых частей: сдержанное, словно отдалённое [замена повторяющегося выражения « осторожно-приглушённый» – Б.Б.] начало, в процессе которого происходит постепенное рождение темы, затем нарастание, насыщенное разнообразными музыкальными событиями, и завершающий уход-спад, возвращающий к исходному эмоциональном тону и тематическому материалу. Однако замысел финала, в целом подчиняющийся этой композиционной «лейтлогике», сложнее и шире.

В финале две контрастные темы (обе являются народными песнями), развитие которых , направленное к их сближению, в общих чертах укладывается в форму двойных вариаций.[13]

Первая тема – женская песня «Провожаю любимого»[14] – будто вырастает на наших глазах: сначала появляются ее ритмические контуры (малый барабан), затем «добавляется» высота

---

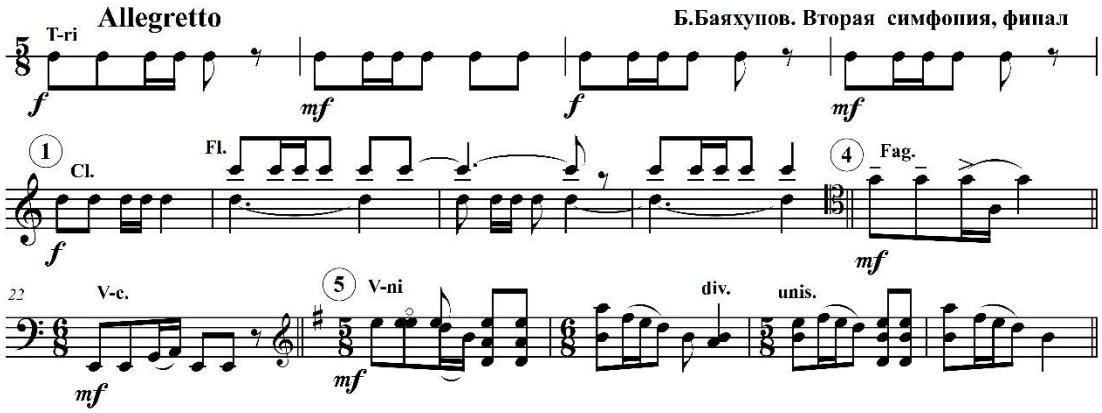
[12] Начальные ладовые звукоряды I части и коды Финала c-es-f- g- b. Экспозиционно-репризный ладовый звукоряд II части (см. начало части и ц.7) fis-gis-h-cis-dis-e. [сноска с моими уточнениями и редакцией текста – Б.Б.]

[13] По ряду композиционных признаков финал Второй симфонии схож с «Камаринской» М.Глинки. Не исключено, что эта ориентация была сознательной.

[14] Дунганское название «Во сун даго» (примечание моё – Б.Б.).

– флейта, кларнет на одном звуке, мотивы[15], предваряющие тему и лишь в ц. 5 звучит мелодия песни:

Пример 2

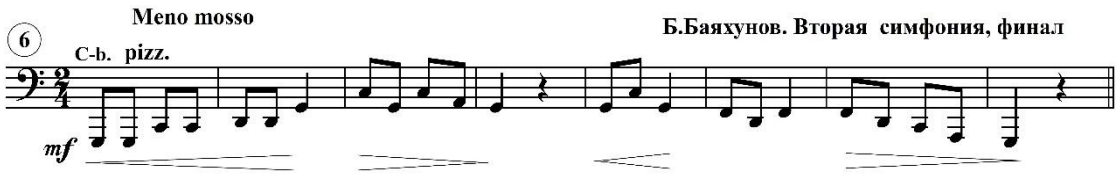


Эта изящная, с легким оттенком танцевальности мелодия песни с пентатонной ладовой основой и трихордными попевками прекрасно вписывается в интонационную атмосферу симфонии. Её вариационное развитие сходно с мелодической вариантностью лирической темы I части, однако здесь ритмико-интонационный «каркас» темы сохраняется с бóльшей точностью..

Первое проведение второй (мужской) темы (народная песня "Вонгар - пастух"[16]) перекликается по звуковому колориту с таинственно-сумрачным началом П части (пиццикато струнных). Характер её, однако, богаче и глубже: есть в ней упругость, сила и, вместе с тем, скрытая напевность [замена выражения "внутренняя мягкость», согласующаяся по содержанию с последующим абзацем – Б.Б.] , раскрывающиеся в дальнейшем.

Пример 3

[15] «Мотивы, предваряющие тему» (уточнение моё – .Б.Б.).
[16] Дунганское название «Вонгар фон ён» (примечание моё – Б.Б.).



Таким образом, контраст второй темы по отношению к первой существен, но сугубо относителен, что обнаруживается уже во втором ее проведении (ц. 10), где тема лирически распевается.

Развитие обеих тем раскрывает их объединяющие черты. Первая тема в ц. 13 «расцветает», заполняя собою всё музыкальное пространство. Вторжение второй темы (ц. 14, такт 4, валторна – уточнение моё - Б.Б.) подхватывает ведущую идею развития первой. От ц. 20 начинается раздел, который по приёмам развития и общему напряженному тону можно назвать разработочным. Общая эмоциональная атмосфера значительно драматизируется. Мотив женской темы, приобретающий здесь характер зловещей угрозы, контрастно сопоставляется с новым мотивом – фрагментом народной песни «Пчелка на цветке»[17]. Этот ярко драматический раздел логично приводит к эпизоду [снят эпитет «экспрессивного» – Б.Б.] плача (ц .23), интенсивное развитие которого находит эмоциональное «разрешение» в напряженной кульминации (ц. 25) . Она решена средствами плотной полимелодической фактуры, где сплетаются все ведущие тематические образования финала.

Спад осуществляется на интонациях темы I части («На десятой остановке»). В репризе (от ц.27) обе темы финала проходят в контрапункте (у флейты и валторны).[сокращение повторяющегося оборота – Б.Б.] Кода (ц. 32) является

[17] Уточнено русское написание. Дунганское «Цехуар» (Правка моя –Б.Б.).

обобщающим разделом всей симфонии. Здесь возвращается и утверждается генеральный устой (органный пункт «до») , а также собираются воедино главнейшие [замена слова «ведущие» – Б.Б.] интонации и ритмы произведения – малотерцовая попевка, которая открывала симфонию и была столь широко развита во всех ее трёх частях; сквозные для всей симфонии трихордные интонации и характерные ритмические мотивы. Господствующая в коде атмосфера созерцательности, умиротворенности, звучащей тишины придаёт ей смысл философского обобщения.

Высокая степень органичности национального стиля симфонии , отмеченная в начале настоящего очерка, по-особому ставит вопрос о цитировании в ней народных напевов. По-существу, цитирования как метода работы с фольклорным материалом в этом произведении нет, несмотря на то, что в финале, например, использованы конкретные дунганские народные напевы. Ведь цитата предполагает четкую выделенность на фоне остального текста, его (текста) ясно воспринимаемое разделение на «свое» и "чужое». Во Второй симфонии Б. Баяхунова такого деления ощутить невозможно: I и П части, где народные песни в их интонационной целостности не используются, по стилю, колориту, методу «выращивания» музыкальной формы не отличаются от финала, где звучат конкретные дунганские народные песни. И дело даже не в том, что композитор сумел дать слушателю почувствовать живой аромат народной песни, проникнуть внутрь её неповторимого своеобразия, ощутить фольклорный материал как свой собственный (что само по себе немаловажно) . Монолитность стиля Второй симфонии Б. Баяхунова есть следствие той степени «точности» художественного претворения, при которой "национальное» превращается в суть эстетической концепции произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ: 1) материал редактировался Б.Баяхуновым, нотные примеры набраны им же (использовались рекомендованные для печати стандарты нотного редактора Finale – толщина линий стана, тактовых черт и штилей 0,035 – 0,045); при всех достоинствах статьи в плане профессионализма и тонкого раскрытия темы в тексте обнаружены некоторые неточности, повторяющиеся выражения, эпитеты, что побудило редактора к небольшой правке, а также приведению аналитических разборов и части нотных примеров в соответствие с партитурами симфоний; 2) в случае опубликования статьи С.Н. Шубиной необходимо указать имя другого редактора по понятным соображениям;3) к данному файлу приложен оригинал статьи – файл Ворд с копированием ПДФ-файла, что позволяет работать над материалом в двух окнах (Вид. Рядом. Самостоятельная прокрутка.), а также ПДФ партитур;4) просьба прислать редактированный к изданию файл, если издание состоится, для чего необходимо согласие С.Н. Шубиной, координаты которой мне неизвестны.

Б.Баяхунов

Алматы

24.05.2019