

Научная статья
УДК 78.047
DOI: 10.26086/NK.2025.78.3.010

Квартет №1 Й. Славенски: под сенью Бетховена

Евдокимова Алла Алексеевна

Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: evdokimova_51@mail.ru,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Аннотация. В статье рассматривается влияние позднего камерного творчества Бетховена на формирование стиля выдающегося сербского композитора Йосипа Славенски. Его Первый квартет ор.3, нарушая традицию, состоит из двух частей, названия которых указывают на связь с народной традицией — «Pevanje» («Пение») и «Igranje» («Танцы»). Признаки южнославянского фольклора ощущаются в тематизме, ладовой организации, вариантности развития, но при этом возникают формы европейской профессиональной музыки — fuga (1 часть) и рондо-соната (2 часть). Fuga, имеющая тесную связь с квартетом ор.133 Бетховена, отличается сложностью полифонических приемов (используя вдвойне подвижной контрапункт в стреттах). При этом происходит вариантное преобразование темы, степень которого значительно превышает изменения, допущенные Бетховеном в ор.133. Вторая часть квартета по-новому претворяет принцип рондо-сонаты, сохраняя контрастное противостояние тем и динамизм разработки. Так «под сенью» творчества Бетховена впервые проявляется новый характерный стиль Й. Славенски, органично сочетающий южнославянский тематизм и вариантность с европейским классическим формообразованием.

Ключевые слова: Йосип Славенски, Л. Бетховен, струнный квартет, fuga, стретта, вдвойне подвижной контрапункт, рондо-соната, южнославянский фольклор

Для цитирования: Евдокимова А. А. Квартет №1 Й. Славенски: под сенью Бетховена // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 3(78). С. 79-86. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.78.3.010>

Original article

Quartet No. 1. J. Slavenski: under the shadow of Beethoven

Evdokimova Alla A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: evdokimova_51@mail.ru,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Abstract. The article examines the influence of Beethoven's late chamber music on the formation of the style of the outstanding Serbian composer Josip Slavenski. His First quartet Op.3, breaking tradition, consists of two parts, the names of which indicate a connection with the folk tradition — "Pevanje" ("Singing") and "Igranje" ("Dancing"). The signs of South Slavic folklore are felt in thematism, mode organization, and variation of development, but at the same time forms of European professional music arise — fugue (1 part) and rondo sonata (2 part). The fugue, which has a close connection with Beethoven's quartet Op.133, is distinguished by the complexity of its polyphonic techniques (using doubly mobile counterpoint in the stretches). At the same time, a variant transformation of the theme occurs, the degree of which significantly exceeds the

changes made by Beethoven in op.133. The second movement of the quartet implements the principle of the rondo sonata in a new way, preserving the contrasting opposition of themes and the dynamism of the development. Thus, "under the shadow" of Beethoven's work, for the first time, a new characteristic style appears. Slavonic style, organically combining South Slavic thematism and variation with European classical shaping.

Keywords: Josip Slavenski, L. Beethoven, string quartet, fugue, stretta, doubly mobile counterpoint, rondo sonata, South Slavic folklore

For citation: Evdokimova A. A. Quartet No. 1. J. Slavenski: under the shadow of Beethoven. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 3(78); 79-86 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.78.3.010>

Творчество талантливого сербского композитора Йосипа Славенски (Josip Slavenski, 1896–1955) в России почти не известно. В Европе его музыка звучит часто. В Белграде имя композитора присвоено колледжу при Академии Музыки: Й. Славенски является одним из основоположников сербской камерно-инструментальной и симфонической музыки. Учитывая несомненные художественные достоинства его произведений, исследование их является актуальным, способствуя заполнению неизвестных в России страниц музыкальной истории.

Целью данной статьи является введение в научный обиход Первого струнного квартета ор.3 Й. Славенски, созданного в 1923 году [1]. В судьбе молодого композитора он сыграл важную роль, поскольку в 1924 году был отобран среди 200 произведений для исполнения на фестивале камерной музыки в Донаушенгене, получил положительные отзывы критиков и вывел имя Славенски на международный уровень. Его сочинения начали исполняться в европейских городах. Наиболее известными стали квинтет «Из села» (1926), «Adagio religioso» и «Sonata religiosa» (1926), сюита «Балканофония» (1927), Второй квартет (1928), Струнное трио (1929), Квинтет для духовых инструментов (1930). Созданием этих произведений Й. Славенски расширил жанровую палитру сербской музыки, в которой не часто появлялись камерно-инструментальные сочинения. Исследователи отмечают в произведениях этой группы влияние южнославянского фольклора и использование полифонических приемов развития [2, с. 6; 3, с. 156; 4, с. 12; 5, с. 71].

Впервые гармоничное сочетание этих стилистических черт проявилось в Струнном квартете ор.3, который справедливо считают «первой вершиной творчества» композитора [1, с. 9]. Создавать квартет Славенски начал в 1918 году после возвращения с боевых действий на румынском и венгерском фрон-

тах Первой мировой войны. Сербские исследователи установили, что первая версия квартета носила название «Из моей родины», а ее «первая часть почти идентична второй части окончательной версии квартета» [1, с. 7]. В 1920 году Й. Славенски поступил в Пражскую консерваторию, и вторая версия квартета создавалась уже в 1922–1923 годах. Ее медленная часть, как и в первой версии, называлась «Adagio religioso». Впоследствии это название будет дано композитором произведению для скрипки и органа [4]. Окончательная третья (двухчастная) версия квартета впервые была исполнена на выпускном концерте в Праге 26 июня 1923 года [1, с. 8].

Ева Седак в Предисловии пишет: «Тенденция некоторых известных квартетных произведений исходить из того, на чем остановились поздние произведения Бетховена (тенденция, отмечающая первые два полифонически развитых струнных квартета Шенберга 1904 и 1907 годов, Первый квартет А. Берга из двух частей 1910 года и Первый квартет Бартока 1909 года),

фуги — голоса вступают в тонико-доминантовом соотношении (Пример 1).

Как и в ор.133 Бетховена, в экспозиции нет интермедий; первыми тему излагают альт и виолончель. Необычная динамика (подчеркнутая авторским указанием: «con dinamica spontanea»), повышает уровень напряженности темы и, возможно, является своеобразным аналогом необычному, предельно напряженному интонационному строению темы Бетховена.

Славенски пишет два удержанных противосложения, поэтому экспозиция фуги оказывается каноном. После 4-го проведения темы (в *a*-дорийском ладу), сразу же в его «доминанте» (*e*-дорийском) появляется у альты дополнительное 5-е проведение темы, после которого начинается развивающий раздел. Он содержит три стреттных проведения темы, в которых она *изменяется мелодически*. В ор.133 Бетховен варьирует тему в «Увертюре», а затем в репризе первой *B dur*'ной фуги (такты 86–88) пропускает звук *as* (заменяя его на *g*), что делает тему несколько менее напряженной.

Josip Slavenski

Largo molto intensivo
(con dinamica spontanea)

Пример 1
Example 1

присутствует в Первом струнном квартете Славенски, посвященном струнному квартету Бетховена соч. 133» [1, с. 8]. В нотном издании квартета Славенски такое посвящение не указано. Обращаясь к анализу данного сочинения, мы будем отмечать параллели с квартетом ор.133 Бетховена.

Первая часть квартета Славенски, как и ор.133 Бетховена, является четырехголосной фугой, но при этом имеет название — «Pevanje» («Пение»). Тема фуги, написанная в *d*-дорийском ладу, свободно движется, не имея ясных функциональных тяготений, что свойственно модальным славянским напевам. При этом экспозиция строится согласно законам

Не исключено, что учитывая столь свободное обращение с темой фуги, а, возможно, ориентируясь на вариантность славянского песенного фольклора, Славенски во *всех трех стреттах* развивающего раздела *варирует тему*. Приведем ее варианты (Пример 2).

Первая стретта проводит тему без первого звука (Пример 2). Она звучит в дорийских ладах *g, c, f, b*. В начавшейся далее интермедии значительно возрастает уровень динамического напряжения. Сначала на фоне нейтрального движения скрипок альт и виолончель имитационно проводят оборот 2-го такта темы, затем эта интонация исчезает, диапазон предельно расширяется, звукоряд становится 12-ступенным, тональные



Пример 2
Example 2



Пример 3
Example 3

ощущения исчезают. Достигая первой кульминации, голоса стремительно движутся навстречу друг другу, завершаясь повтором краткой хроматической интонации, подобной горестным возгласам, но отмеченной ремаркой: «agitato furioso» (Пример 3).

Постепенно голоса выключаются, лишь альт досказывает свою горестную «речь», после чего начинает проводить тему, пропустив ее начальную интонацию. У других голосов тема звучит целиком (Пример 2), но значительно увеличены по продолжительности ее отдельные звуки и введена новая острая восходящая интонация. Это — вторая стретта, изложенная в дорийских ладах *es, cis, e, g*. Штрих легато, размер 3/4, динамика *pianissimo* придают музыке лирический оттенок.

Третья стретта начинается с возвращения исходного размера 4/4. Вступление голосов (альт-скрипка

II-виолончель-скрипка I) повторяет порядок их появления в 1-й стретте от конца к началу, образуя своеобразный «тембровый ракоход». При этом тема звучит в обращении (Пример 2), три ее проведения утверждают тональность *b moll*, четвертое — *c moll*. Начинается стремительное движение к кульминации. Как и в первом разделе, это происходит в интермедии, развивающей отдельные интонации темы, которые сокращаются, теряя узнаваемость и превращаясь в вихревое движение. Скрипки пытаются имитационно провести новый краткий мелодический оборот, но он, варьируясь, рассеивается в общем движении. Напряжение быстро растет, динамика усиливается, приводя, подобно первому разделу, к трагически низвергающейся кульминации, звучащей как отчаянное скандирование, вновь отмеченное ремаркой «agitato

furioso». Хроматизация голосов при переходе к репризе постепенно снижается.

Реприза так же представляет собой четырехголосную стретту, проводящую тему в основном и в обращенном виде в тональностях экспозиции (*d*, *a*). Тема звучит здесь без изменений, обращение тоже выполнено точно (Пример 4).

Реприза имеет дополнительное стреттное проведение (основное и обращенное) скрипками в высоком регистре в доминантовой тональности. Тихое звучание аккорда из двух квинт (*d-a-e-h*) *pianissimo* завершает первую часть квартета.

По мнению исследователей, четыре части ор.133 Бетховена, отмеченные сменой тональностей (*B-Ges-As-B*), «организованы по принципу сонатности» [Ц6, с. 87]. Заметим, однако, что при этом смена темпа

сонатным разработкам, и именно в них развитие достигает предельной степени экспрессии. Менее напряженные, «тихие» средний раздел, экспозиция и реприза строятся без интермедий, причудливо меняя соотношение голосов в стреттах.

Эти четырехголосные стретты, находящиеся в начале каждого раздела фуги (кроме экспозиции), построены с учетом законов *вдвойне подвижного* контрапункта. Вертикальная подвижка голосов происходит вместе с изменениями тональных соотношений темы: в первой стретте развивающего раздела — *g-c-f-b*, во второй — *es-cis-e-g*, в третьей — *b-b-b-c*, в репризе — *d-a-d-a*. Поскольку в двух первых стреттах звучал дорийский минор, а в третьей — натуральный, в репризе сочетаются оба эти лада. Изменив в каждом разделе и порядок вступления голосов.

Пример 4
Example 4

и размера включает элемент симметрии: АВАВА (А — 6/8, *Allegro molto e con brio*; В — 2/4, *Meno mosso e moderato*). В чередовании пяти разделов фуги Славенски также присутствует симметрия. В центре развивающей части находится тихий, лирический раздел (в размере 3/4), который окружают предельно напряженные разделы с катастрофически низвергающимися кульминациями «*agitato furioso*». Более спокойные экспозиция и реприза открывают и завершают это драматичное повествование.

В ор. 133 Бетховена стимулом высокой экспрессии развития являлось строение темы фуги. Тема Славенски, вольно движущаяся в границах модальных ладов, созданию напряженности не способствует. Но в крайних разделах развивающей части композитор помещает большие интермедии, подобные

Горизонтальная подвижка столь же разнообразна: в первой стретте ответ вступает во 2-м такте темы, во второй — в 4-м, в третьей — в 3-м, в репризе — снова во 2-м, но в отличие от первой стретты здесь сочетаются основной и обращенный варианты темы.

Столь технически сложное строение фуги ясно показывает, что, завершая обучение в консерватории, Славенски не просто в совершенстве овладел полифонической техникой, но и проявил творческий дар, применяя вариантные преобразования темы. Их масштаб значительно превышает изменения, наблюдавшиеся в фуге ор.133 Бетховена. Поэтому вероятнее всего причиной этого было влияние славянского фольклора, обусловившее и национальный колорит темы, и господство дорийского лада, и название — «Пение» — весьма необычное для жанра фуги.



Пример 5
Example 5



Пример 6
Example 6



Пример 7
Example 7

Вторая часть квартета, написанная, по словам самого Й. Славенски, в сонатной форме, имеет название — «Igranje» («Танцы»).

Подобно тому, как fuga ор.133 Бетховена начинается с провозглашения основной темы в «Увертюре», аналогичным образом звучит начало второй части квартета Славенски (Пример 5).

Медленный темп, модальная гармонизация, акцентирование каждого звука темы создает величавый образ пролога.

После генеральной паузы появляется та же тема в натуральном *a moll*, становясь главной партией сонатной формы. Она обретает яркий скерцозный характер, исполненная в темпе *Allegro balkanico* первой скрипкой на фоне квинтового аккорда *g-d-a-e* и «бурдонного» баса, что является характерной чертой южнославянского фольклора.

Средний раздел главной партии, сохраняя «бурдонное» звучание виолончели, начинается с варьирования исходной интонации, которая получает новое — лирическое — продолжение (Пример 6).

Последние четыре такта этой темы имитационно проводятся в данном разделе, и далее будут активно развиваться в разработке.

Возвращение первой темы образует динамизированную репризу трехчастной формы. Тема звучит у виолончели в большой октаве *fortissimo* с акцентами на каждом звуке в контрапункте с варьирующими ее верхними голосами, создавая образ дружного массового танца.

Связующая партия имитационным «бегом» шестнадцатых приводит к доминантовому предъикту, который готовит побочную партию, звучащую в *e*-дорийском ладу (Пример 7).

Начальные такты темы (*fortissimo*) по характеру близки «провозглашению» в прологе данной части. Есть и интонационная связь с оборотом главной партии (Пример 5, такты 5–6), в котором так же акцентирован каждый звук. Но ритмическая синхронность голосов побочной партии быстро сменяется их полифоническим расслоением, приобретая лирический оттенок, но постепенно теряя индивидуальность.

Заключительная партия, сохраняя сферу доминанты — *e moll*, включает три вариантных проведения краткого оборота, начинающегося типичным для южнославянского фольклора трихордом (*h-a-d*) (Пример 8).

Тематически значимым здесь является сопровождение: в четвертом такте зарождается мелодический оборот, который далее превращается в остинатную формулу, широко представленную в разработке.

Ее вступительный раздел начинается именно с этой формулы, сместившейся в *g moll* и предвеща-

Следующая волна развития побочной партии приводит к ее достаточно полному проведению первой скрипкой *fortissimo* в *cis moll* на тоническом органном пункте. Но в контрапункте с ней в *C dur* мощно в увеличении звучит начальная интонация главной партии, все звуки которой акцентированы. После этой политональной кульминации развитие побочной партии замедляется, продолжают звучать лишь отдельные ее интонации, звучность стихает.

Постепенно из этого нейтрального «фонового» движения появляются интонации главной партии — так начинается второй раздел разработки. После имитационно проведенных мотивов ее среднего раздела, в *A dur* вступает основная тема. Развиваясь, она звучит у скрипки в высоком регистре *forte cis moll*, а продолжением ее становится начальная интонация побочной. Эта кульминация второго раздела разработки быстро гаснет, темы рассеиваются, сменяясь общими формами движения и завершаясь печальным моно-



Пример 8
Example 8

ющей проведение в данной тональности побочной партии, интонации которой развиваются далее в первом разделе разработки. Начальный этап развития протекает достаточно спокойно до тех пор, пока в партии альты не появляется фрагмент среднего раздела главной партии (Пример 6). Развитие сразу же активизируется: начальная интонация побочной партии начинает звучать в обращении, проводится имитационно, нагнетая динамику и приводя к первой кульминации (*Pesante*), в которой расстояние между крайними голосами достигает пяти октав, все звуки акцентированы (Пример 9).

У виолончели появляется начальный оборот побочной партии в обращенном и в основном виде, динамизируя развитие. Но у скрипок и альты драматически звучат секундовые интонации *fortissimo*, напряженным колоритом создавая связь с кульминациями первой части квартета.

Они приводят к третьему разделу разработки: в темпе *Quasi Adagio* вступает тема фуги первой части квартета. Композитор достаточно точно повторяет большой фрагмент лирического раздела (в размере 3/4), транспонируя его на секунду выше (в *gis moll*). Обновлением становится включение в партию альты обращенного варианта темы.

Далее ускоряющееся движение шестнадцатых приводит к репризному проведению главной партии, которая начинается на кварту выше экспозиции. Но лирический оборот середины возвращает основную тональность, в которой проводится и побочная партия.

Начало коды композитор отмечает темпом *Piu presto (balcanico)*. Краткий имитационный раздел на мотиве главной партии, начинаясь в *a moll*, продолжается в мажорных тональностях *D*, *G*, *C*. Восходящее движение, нарастание динамики приводят к ликующему утверждению тоники *A dur*. Такое за-



Пример 9
Example 9

вершение второй части квартета, начавшейся в *a moll*, возможно, сложилось не без влияния бетховенской идеи мажорного завершения минорных сонатно-симфонических циклов.

В их финалах часто встречается рондо-соната. Подобную форму, но претворенную новаторски, мы видим и у Й. Славенски. В сопоставлении тем экспозиции побочная партия по сравнению со скерцозной главной звучит более весомо. Поэтому именно она выполняет функцию рефрена, появляясь не только в экспозиции и репризе, но и открывая разработку. Эта тема даже пытается обрести господство, занимая самый большой (первый) раздел разработки с двумя мощными кульминациями. Но возвращение главной партии утверждает ее значимость, и в третьей кульминации темы звучат вместе, образуя единую мелодическую линию, в которой интонации побочной партии становятся продолжением главной. Так преодолевается «противостояние» тем, завершаемое их репризным проведением в общей тональности и мажорной «лучезарной» кодой.

Классические формы частей квартета, скрепленные общей темой фуги и обладающие драматургическим единством, свидетельствуют об ориентации Славенски на позднее творчество Бетховена, европейскую классическую традицию, что вполне естественно для молодого композитора, завершающего обучение в Пражской консерватории. Одновременно с этим в данном произведении мы видим зрелое мастерство и яркое новаторство, проявившееся в индивидуальной трактовке типовых форм, в южнославянском облике тематизма, господстве дорийского лада, вариантных методах развития. Так «под сенью» Бетховена впервые проявляется новый, характерный стиль Й. Славенски, органично сочетающий признаки

фольклорной южнославянской культуры с европейским классическим формообразованием. Это станет константой творчества, в каждом новом произведении сочетаясь с индивидуальностью художественного решения, с юности присущей творчески активному талантливому композитору Йосипу Славенски.

Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.

The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.

Список источников

1. *Slavenski J. S. Gudacki kvartet*. Br. 1. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1984. 39 p.
2. *Slavenski J. S. Sa Sela*. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1983. 27 p.
3. Гордина Е. Творчество Й. Славенского в его связях с народной музыкой Югославии // Из истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1971. С. 154–196.
4. Евдокимова А. А. Сочинения для скрипки и органа Й. Славенски: связь времен и стилей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 8–17.
5. Евдокимова А. А. Квинтет «Из села» Й. Славенски: становление стиля // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 70–79.
6. Цахер И. Поздние квартеты Бетховена. Особенности драматургии. М.: Музыка, 1997. 144 с.

Информация об авторе

Евдокимова А. А. — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки

References

1. Slavenski, J. S. (1984), *Gudacki kvartet* [String quartet], no. 1, Composers Societi of Serbia, Belgrade, Serbia.
2. Slavenski, J. S. (1983), *Sa Sela* [From The Countryside], Composers Societi of Serbia, Belgrade, Serbia.
3. Gordina, E. (1971), “Creativity of J. Slavensky in his connections with the folk music of Yugoslavia”, *Iz istorii zarubezhnoi musiki* [From the History of foreign Music], Muzyka, Moscow, USSR, pp. 154–196.
4. Evdokimova, A.A. (2023), “Compositions for violin and organ by J. Slavenski: the connection of times and styles”, *Aktual'nye problemy vysshego musycal'nogo obrazovaniya* [Aktual problems of high musical education], № 3, pp. 8–17.
5. Evdokimova, A.A. (2025), “Quintet “From the Village” by J. Slavenski: the formation of style”, *Aktual'nye problemy vysshego musycal'nogo obrazovaniya* [Aktual problems of high musical education], № 2, pp. 70–79.
6. Tsacher, I. (1997), *Pozdnie kvartety Betkhovena. Osobennosti dramaturgii* [Beethoven's Late Quartets. Features of drama], Muzyka Publ., Moscow, Russia.

Information about the author

Evdokimova A. A. — Doctor of Art History, Professor of Music Theory Department