

Научная статья

УДК 78.047

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.011

Квинтет «Из села» Й. Славенски: становление стиля

Евдокимова Алла Алексеевна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,

Нижегород, Россия

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Аннотация. Выдающийся сербский композитор Йосип Славенски (1896–1955) является одним из основоположников камерно-инструментальной и симфонической музыки Сербии. Его сочинения исполняются в европейских странах, но в России неизвестны. В статье рассматривается квинтет для флейты, кларнета, скрипки, альты и контрабаса Й. Славенски, имеющий название «Из села». В этом сочинении впервые проявилась парадоксальность стиля композитора: в вариациях *soprano-ostinato* применяется тембровое, регистровое, тональное варьирование фольклорных тем, а также их контрапунктическое соединение; куплетно-вариантная форма включает имитационность; ритмическое *ostinato* имеет признаки серии, образует стреттные ритмические имитации, а в сочетании с мелодической изменчивостью создает подобие соотношению *talea-color*. При этом в чередовании трех частей квинтета — фольклорных «картин» — отражаются очертания симфонического цикла: действие — созерцание — игра. В финале присутствует и характерное «*communius*»: бесконечность возникающих новых мелодических вариантов создает образ массового праздника с множеством участников, каждый из которых вносит в общее действо свою, особую мелодию, строго следующую единой ритмической формуле. Яркость и оригинальность сочинений Й. Славенски обеспечивает их сохранение в концертной практике наших дней.

Ключевые слова: Йосип Славенски, квинтет «Из села», стиль, фольклорный тематизм, вариационность, вариантность, ритмическое *ostinato*, имитации

Для цитирования: Евдокимова А. А. Квинтет «Из села» Й. Славенски: становление стиля // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 70–79. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.011>

Original article

Quintet “From the village” by Y. Slavenski: the formation of style

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. Josip Slavenski (1896–1955), an outstanding Serbian composer, is one of the founders of chamber instrumental and symphonic music in Serbia. His compositions are performed in European countries, but they are unknown in Russia. This article examines Slavenski’s Quintet for Flute, Clarinet, Violin, Viola, and Double Bass, titled “From the Village”. In this composition, the composer’s style manifested itself for the first time: the *soprano-ostinato* variations employ timbral, register, and tonal variations of folklore themes, as well as their contrapuntal combination; the verse-variation form includes imitation; the rhythmic *ostinato* has the characteristics of a series, forming strettos rhythmic imitations, and when combined with melodic variability, it creates a similar relationship to *talea-color*. At the same time, the alternation of the three parts of the quintet — the folkloric “pictures” — reflects the outlines of the symphonic cycle: action — contemplation — play. The finale also features a characteristic “*communius*”: the endless emergence of new melodic variations creates an image of a mass celebration with many participants, each of whom contributes their own unique melody to the overall action, strictly following a single rhythmic formula. The brightness and originality of J. Slavenski’s writings ensure their preservation in the concert practice of our days.

Keywords: Josip Slavenski, quintet “From the village”, style, folklore thematicism, variation, variation, rhythmic *ostinato*, imitations

For citation: Evdokimova A. A. Quintet «From the village» by Y. Slavenski: the formation of style. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 70–79 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.011>

Творчество выдающегося сербского композитора Йосипа Славенски (Josip Slavenski, 1896–1955) в России почти не известно. Музыканты знают о его симфоническом произведении с необычным названием «Религиофония», вызвавшем в 1934 году в Белграде большой политический резонанс [1, с. 125]. В Европе музыка Славенски звучит часто. В Сербии композитор пользуется большим авторитетом как один из основоположников сербской камерно-инструментальной и симфонической музыки. В Белграде имя композитора присвоено колледжу при Академии Музыки. Учитывая несомненные художественные достоинства произведений Й. Славенски, исследование их российским музыковедением является актуальным, тем более что важным направлением

современного научного знания является изучение и включение в современный контекст неизвестных страниц музыкальной истории.

Целью данной статьи является введение в научный обиход квинтета «Из села» («Sa Sela») Й. Славенски для флейты, кларнета, скрипки, альты, контрабаса [2]. Сочинение было создано в 1925 году и годом позднее опубликовано издательством Шотта в Майнце (B. Schott's Sohne music publishers in Mainz). Здесь же были изданы и наиболее известные сочинения раннего периода творчества Й. Славенски, в числе которых «Религиозная соната» (1926), «Религиозное адажио» (1926), сюита «Балканофония» (1927), Второй квартет (1928), Струнное трио (1929), Квинтет для духовых инструментов (1930). Они с успехом исполнялись

Пример 1
Example 1



во многих городах Европы. Созданием этих произведений Й. Славенски значительно расширил жанровую палитру сербской музыки, в которой не часто появлялись камерно-инструментальные сочинения. Исследователи отмечают во всех произведениях этой группы влияние южнославянского фольклора и использование полифонических приемов развития [2, с. 6; 3, с. 12].

Национальным колоритом отличается и квинтет «Из села», в котором впервые ярко отразился зрелый стиль композитора. Первая часть квинтета имеет название сербского танца — «Kokonjesce». Сохранив заголовок и трехчастную форму, в 1938 году она будет превращена Й. Славенски в первую часть его знаменитой оркестровой сюиты «Четыре балканских танца». Данная сюита рассмотрена в статье Е. И. Гординой [4, с. 166–180],

однако квинтет «Из села» в ней не упоминается. Учитывая несомненные художественные достоинства этого сочинения и генетическую связь с оркестровой сюитой, обратимся к его рассмотрению, кратко отмечая параллели данных сочинений.

Основу первой части составляет чередование четырех тем (Пример 1).

В оркестровой сюите эти подлинно фольклорные темы варьируются, имея «яркую окраску именно балканского танца с его суровым, немного “варварским” темпераментом, своеобразной ориентальностью» [4, с. 167]. В квинтете «Из села» развитие несколько иное.

Первая тема звучит у скрипки, ясно очерчивая контур *c-moll*'ного трезвучия, которое поддерживают органным пунктом (*c-g*) контрабас и альт.

Пример 2
Example 2



Вторая тема тоже звучит у скрипки, но вводит, поддержанный органичным пунктом (*g-d*), новый тональный центр — *g-moll*. В возникающем квинтовом «противостоянии» вторая тема утверждается, сразу же повторяясь, причем ее обороты удваивает диалог-имитация духовых инструментов: кларнет повторяет мотив темы на октаву выше, флейта — на две октавы. Но, возвращая *c-moll*, повторяется и первая тема, удвоенная диалогом духовых инструментов, проводящих в имитации ее обороты.

Точный повтор тем вместе с меняющимися другими голосами выявляет характерные для славянского фольклора вариации *сопрано-остинато*.

Но вновь вступает вторая тема, не только возвращая *g-moll*, но и варьируясь *мелодически* при сохранении ритмической формулы (Пример 2).

Изменение коснулось и лада: из-за повышения четвертой ступени возник звукоряд с увеличенной секундой — *g-a-b-cis-d-es-f*. Увеличенная секунда проникает и в *g*-дорийский лад партии альты. Вторая тема вновь повторяется, сопровождаясь диалогом-имитацией кларнета и флейты.

О том, что лады с увеличенной секундой характерны для югославского фольклора, пишет Е. И. Гордина [4, с. 158]. Ю. Н. Холопов предлагает называть такие лады «гемиольными» и приводит ряд вариантов, обозначая их буквами [5, с. 133]. Лад второй темы совпадает с разновидностью, отмеченной литерой «ж», дорийский лад с повышенной четвертой ступенью обозначен — «з». Именно гемиольные лады становятся далее основными в первой части квинтета.

Третья тема звучит в гемиольном *g*-дорийском ладу. Эту тему четыре раза неизменно проводит кларнет, но теперь варьирование *сопрано-остинато* Й. Славенский трактует иначе. При первом повторе тему удваивает флейта, звучащая на секунду выше — в *gis*-дорийском гемиольном

ладу. Возникает движение параллельными секундами, создавая фольклорный колорит, о котором Е. И. Гордина пишет: «Одним из специфических признаков вокального двухголосия в фольклоре ряда областей является использование секунды не только в виде мимолетного соединения голосов, но и в параллельном движении (часто хроматическом) или в выдержанном долгом звучании, которое может и оканчивать песню» [4, с. 160]. Такое же движение характерно и для инструментального южнославянского фольклора [4, с. 162].

Яркий и своеобразный музыкант Й. Славенски не ограничился обычным воспроизведением фольклорного двухголосия. При третьем проведении третьей темы к кларнету и флейте добавляется скрипка, удваивая тему на септиму выше, а при четвертом проведении тема излагается двумя параллельными секундами во второй (*g-gis*) и третьей (*fis-g*) октавах на фоне звучащей в низком регистре кварты (*d-g*) контрабаса. Возникает образ широко раскинувшегося музыкального пространства, в котором утверждается третья тема, звучащая одновременно в трех гемиольных дорийских ладах (*fis*, *g*, *gis*).

Ее сменяет самая высокая по тесситуре четвертая тема, тоже четыре раза неизменно проводимая кларнетом в гемиольном *g*-дорийском ладу. Но уже при первом проведении ее удваивает скрипка, звучащая на секунду выше (в ладу *a*), и флейта — на секунду выше скрипки (в ладу *b*). При этом с третьего такта альты и контрабасы проводят первую тему в натуральном *f-moll* — начинается синтезирующая реприза.

Кульминационным является четвертое проведение темы (Пример 3).

Здесь в контрапункте с четвертой темой звучат, активно заявляя о себе, не только первая тема (у скрипки в исходной тональности — натуральном *c-moll*), но и третья тема (у флейты в геми-

Пример 3
Example 3

ольном *f*-дорийском ладу). Вместе с ними контрабас и альт играют новые мелодические обороты в *F-dur*. Эта синтезирующая динамизированная реприза придает чередованию четырех оstinato варьируемых тем черты трехчастности и убедительно завершает развитие.

В контрапункте репризы не звучала вторая тема. Она становится основой следующего раздела — эпизода сложной трехчастной формы, который начинается с двухкратного проведения кларнетом мотива, основанного на новых мелодических оборотах завершения репризы (пример 3, такты 7–8). Эти мотивы имитационно повторяет скрипка. Затем диалог-имитацию продолжает вторая тема. Сначала ее проводит альт в геми-

ольном *a-moll*, не звучавшем ранее, что создает контраст и продолжает тональное варьирование, характерное для первой части квинтета. Далее вторую тему повторяет скрипка (Пример 4).

Это завершение эпизода самое «тесное» по tessiture: все пять инструментов звучат на границе малой и первой октав. Тема скрипки движется по гемиольному гексахорду *a-moll*, другие инструменты «держат» трезвучие *A-dur*. Динамика гаснет, позволяя создать яркий контраст с повторяемым *da capo* первым разделом трехчастной формы.

Данный эпизод первой части квинтета «Из села» тематически довольно точно воспроизведен в оркестровой сюите «Четыре балканских танца», имеющей также трехчастную форму

Пример 4
Example 4

А-В-А. Различие создает фактура: вторая тема изложена в виде имитационных переключек фагота-кларнета-гобоя-флейты, каждый раз повышаясь на октаву. Квинтовый бурдон альтов (*a-e*) удваивают скрипки тремоло, образуя «хрупкий колыхающийся фон» в широком диапазоне [4, с. 173].

Между крайними частями трехчастных форм первых частей квинтета и сюиты, в которых звучат одни и те же темы, расхождения более значительны. Ева Седак в Предисловии пишет о квинтете: «Быстрое движение, отсутствие вариаций, блочное единообразие в расположении голосов, ступенчатая динамика — все это, несмотря на живое фигуративное движение, приводит к некоторой музыкальной статике» [2, с. 7]. Отмечая «отсутствие вариаций», Е. Седак, видимо, имеет в виду вариации орнаментальные. Но Й. Славенски в квинтете применяет другой метод варьирования — *сопрано-остинато*, трактуя его индивидуально: вводя удвоения тем не только постоянные (образующие политональные сочетания), но и переменные (когда на фоне темы струнных звучат диалоги-имитации деревянных духовых, обменивающихся краткими фрагментами темы). При этом возникает *гетерофонная* фактура, типичная для славянского фольклора, и происходит варьирование регистровое, тональное, тембровое, позволяющее ясно слышать различные тональности в рамках политональных

секундовых параллелизмов голосов, создающих балканский колорит. Кроме того, в четырехтемные остинатные вариации Й. Славенски вводит синтезирующую динамизированную репризу, и возникающая трехчастность позволяет ярко и убедительно завершить развитие, стремительно достигшее кульминацию.

О первой части оркестровой сюиты Е. И. Гордина пишет: «На подлинном фольклорном материале ... композитор создает пьесу, обладающую чертами симфонического развития (основанного на варьировании)» [4, с. 167]. Сказанное в полной мере можно отнести и к первой части квинтета, обладающей ясной логикой развития: от одноголосного проведения простой первой темы через введение трех близких, но интонационно более сложных тем, варьируемых с разнообразием их удвоений, развитие на постоянном *crescendo* стремится к завершающему репризному контрапункту, объединяющему основные темы.

Столь же ясная логика развития присуща и другим частям квинтета.

Вторая часть называется «Вечернее пение» («*Vecernje pevanje*») (Пример 5).

На органном пункте контрабаса (*as*) появляется простая печальная тема флейты в нижнем «вокальном» регистре. Такое звучание «певческого» соло на фоне бурдонного баса является ха-

Пример 5
Example 5



рактерной чертой южнославянского фольклора. Первый мелодический темы оборот движется по звукам тетрахорда и постепенно замирает, продолжаясь тишиной. Далее диапазон расширяется, меняется ритмический рисунок, и в новом ритмическом облике возвращается вариант первого оборота (Пример 5, такты 9–10). Свободное вариантное развитие темы продолжается и дальше, сохраняя *d*-дорийский лад и сопровождаясь органичным пунктом контрабаса (*as*), который вместе с альтом и скрипкой образует трезвучие *As-dur*.

Вариантным развитием песенной мелодии обусловлено строение формы второй части. Ее можно считать *куплетно-вариантной*, поскольку

три ее раздела начинаются общим мелодическим оборотом, который продолжает свободное развертывание, движущееся различными «путями».

Второй раздел («куплет») начинается имитационным проведением начального оборота темы в партиях кларнета, флейты и альта. Бурдонным сопровождением здесь становится тон *des*, образующий со скрипкой и вступающим позднее с альтом трезвучие *Des-dur*. «Педальные» голоса струнных постепенно включаются в общее интонационное развитие второго раздела.

Третий раздел начинает звучать на фоне выдержанного трезвучия *B-dur*. Но появление начального варианта темы у скрипки в дорийском

Пример 6
Example 6



cis, а у альта — в *f-moll*, нарушает диатонический строй музыки. Происходит хроматизация голосов, их полифоническое расслоение, быстрый рост динамики, что приводит к напряженной политональной кульминации, в которой на фоне движения контрабаса по звукоряду *b-moll*, вариант темы звучит одновременно в дорийских ладах *b* (альт), *cis* (скрипка), *c* (кларнет), *h* (флейта). Постепенно голоса выключаются, диссонантное звучание сонорной вертикали рассеивается, и вторая часть квинтета завершается проведением начального оборота темы контрабасом в низком регистре, придающем звучанию сумрачный оттенок.

Замирающее *pianissimo* окончания второй части прерывает *attacca* третья часть — финал, имеющий название «Ночные танцы» (“Nocno igranje”) (Пример 6).

Первые пять тактов партии контрабаса представляют собой формулу *ритмического остиinato*. Оstinатная организация ритма известна со времени средневековых ритмических модусов. Но Й. Славенски не просто возрождает древний прием, а придает ему новый облик: поскольку каждый такт имеет свой особый ритмический рисунок, возникает *ритмическая серия*. Чередование ее тактов создает ускорение движения, что не только активизирует развитие, но выполняет фор-

мообразующую функцию: активную ритмику пятого такта «останавливает» первый такт, создавая ясную границу, и ритмическая формула постоянно повторяется в крайних разделах трехчастной формы финала, каждый раз обретая *новый* мелодический облик. Это создает подобие соотношению *talea* — *color*. Так, в партии контрабаса ритмическая формула повторяется пять раз, разделяя мелодию на пять «секций», в которых постепенно расширяется диапазон от унисона (*fis*) при первом проведении до движения в объеме квинты — в пятом. В связи с этим необходимо отметить: в квинтете впервые в творчестве Й. Славенски мелодическое и ритмическое развитие *обособляется*. Это позволяет естественно сочетать народную вариантность и полифонические приемы: мелодические линии постоянно обновляются, а ритмическая серия точно повторяется, образуя имитации, в том числе и стреттные.

С ритмическими имитациями вступают альт и скрипка, проводя серию двухголосно — квинтами. При этом в верхнем голосе альты со второго проведения возникают новые мелодические обо-

роты, в то время как нижний голос (звук *c*) неизменно повторяется, что воспроизводит прием *basso-ostinato*.

Включающаяся в имитационное развитие флейта исполняет выразительную 10-тактовую мелодию, в которой впервые происходит варьирование ритмической серии (между тактами появляются лиги), но подобие соотношению *talea-color* сохраняется (*Пример 7*).

Кларнет вступает с точной (мелодико-ритмической) имитацией данной темы, а в партии флейты интонационное строение продолжает обновляться. Так возникает уникальный канон, в котором с *точной* имитацией кларнета сосуществуют *ритмические* имитации других голосов, проводящих *новые* мелодические обороты (*Пример 8*).

В данном примере приведено завершение канона. Флейта и кларнет выключаются, сократив («не досказав») ритмическую формулу. В партии альты после пятого такта серии неожиданно появляется третий (*Пример 8*, такт 12). Точное проведение ритмической серии сохраняет скрипка,

Пример 7
Example 7



Пример 8
Example 8



но и в ее партии начинается перестановка тактов (пермутация), а затем тема сокращается и перестает звучать — так начинается переход к среднему разделу.

В его свободно-вариантном развитии, подобно островкам стабильности, возникают ритмические обороты отдельных тактов исходной ритмической серии. Но господствует движение в размере 2/4, создавая полиритмию, которая на краткое время появлялась в начальном разделе (Пример 6, такты 3–6 и 9–12). Знаменуя движение к репризе, все чаще появляется ритмический оборот третьего такта серии. Его продолжает скрипка на фоне

органного пункта контрабаса — их дуэтом *diminuendo* завершается средний раздел.

Неожиданным *fortissimo* начинается динамизированная реприза — стреттная ритмическая имитация (Пример 9).

Кларнет и флейта повторяют свой звучащий ранее контрапункт. Скрипка точно проводит ритмическую серию, альт и контрабас варьируют ее протяженность: сокращают, пропуская такты (Пример 9, такты 4–6), увеличивают за счет повтора тактов (Пример 9, такты 11–14). Образ радостного ночного танцевального праздника ликующим *fortissimo* завершает финал квинтета «Из села».

Пример 9
Example 9



В данном квинтете нет характерной для европейских камерных ансамблей сонатной формы. Но в чередовании частей — фольклорных «картин» — возникает особая логика. В первой части четыре темы, подобно четырем персонажам, «входят» в праздничное музыкальное пространство, все более активно утверждаясь в нем за счет повторов и удвоений, но синтезирующая реприза не позволяет ни одной из тем сохранить приоритет. Во второй части музыкальная мысль, отталкиваясь от единого мелодического тезиса, все дальше и дальше отходит от него в свободно-вариантном развитии. В третьей части толь-

ко ритмическое оstinato позволяет сохранить единство в необычайной мелодической изменчивости тематизма — настоящем фейерверке народных импровизаций. Так в квинтете на основе фольклорного тематизма складывается логика, подобная очертаниям симфонического цикла: *действие — созерцание — игра* [6, с. 27]. Это проявляется и в чередовании темпов (быстро — медленно — быстро), и в господстве в первой части тонального развития (квинтового «противостояния» тем и политональных удвоений), во второй — мелодического развития, в третьей — в господстве ритмического оstinato. Но в фи-

нале квинтета присутствует и характерное для симфонических циклов «communius»: бесконечность возникающих новых мелодических вариантов создает образ массового праздника с множеством участников, каждый из которых вносит в общее действо свою, особую мелодию, хранящую верность единой остиной ритмической формуле.

В квинтете широко применяется типичная для фольклорных образов вариационность. Композитором использованы основные способы варьирования: мелодическое, тембровое, регистровое, тональное, ритмическое. Господство принадлежит наиболее древнему остиной варьированию с участием всех его основных видов — сопрано-остинато (1 часть), басса-остинато, ритмическое остиной (3 часть). Ритмическая тема третьей части строится подобно серии, поскольку состоит из различных по строению тактов. Неслучайно поэтому и в ритмическом варьировании присутствуют признаки, характерные для сериализма — пермутация, сокращение или увеличение ритмической формулы (за счет изъятия или добавления ряда тактов). Ритм же в эпизоде первой части варьируется традиционно — введением полиритмии.

В рамках господства остиности Й. Славенски сохранил общую логику вариационных форм, включающую изложение темы, отход от нее и возвращение. Эта логика получила новую трактовку в финале квинтета: показом ритмической темы является ее имитационное проведение; отход от нее совершается в среднем разделе трехчастной формы, где тема рассеивается, мелькают лишь ее фрагменты, а возвращение происходит в синтезирующей репризе, где тема мощно утверждается во всех голосах, образуя пятиголосную стреттную ритмическую имитацию.

В квинтете использована и обычная (мелодико-ритмическая) имитация. Но чаще именно ритмическая серия «заполняется» различным мелодическим материалом. Позднее в оркестровом сочинении Й. Славенски «Хаос» произойдет обратный процесс: мелодическая 12-звучная серия будет обретать многочисленные ритмические преобразования [7]. Поэтому важно подчеркнуть: в квинтете «Из села» в творчестве Й. Славенски варьирование мелодическое и ритмическое обособляются *впервые*, но данное явление станет характерной чертой многих произведений XX века. Столь же характерными для музыки XX–XXI веков станут представленные в квинтете остиность, полиритмия, политональность, диссонирова-

ющая вертикаль, полифонические приемы в сочетании с фольклорным тематизмом.

Все эти признаки, появившиеся в раннем произведении Й. Славенски квинтете «Из села», в том числе и отражение логики строения симфонического цикла, станут чертами его стиля и будут встречаться в творчестве композитора зрелого и позднего периодов. Но при этом в каждом из произведений сохранится присущая квинтету индивидуальность художественного решения, с юности являющаяся характерной чертой стиля творчески активного оригинального композитора — Йосипа Славенски.

Список источников

1. Гордина Е. И. Памяти большого художника // Советская музыка. 1971. № 5. С. 124–125.
2. Josip Stolcer Slavenski. Sa Sela. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1983. 27 p.
3. 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.
4. Гордина Е. Творчество Й. Славенского в его связях с народной музыкой Югославии // Из истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1971. С. 154–196.
5. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. М.: «Музыка», 1988. 511 с.
6. Арановский М. Симфонические искания. М.: Советский композитор, 1979. 286 с.
7. Евдокимова А. А. «Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65). С. 19–27.

References

1. Gordina, E. I. (1971), "In memory of the great artist", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 5, pp. 124–125.
2. Slavenski, J. S. (1983), *From the Village*, Composers Societi of Serbia, Belgrade, 27 p.
3. Evdokimova, A. A. (2023), "Compositions for violin and organ by J. Slavenski: the connection of times and styles", *Aktual'nyye problem vysshego musycal'nogo obrazovaniya* [Aktual problems of higher musical education], no. № 3, pp. 8–17.
4. 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.

5. Kholopov, Yu. N. (1988), *Garmoniya: teoreticheskiy kurs* [Harmony: a theoretical course], Muzyka, Moscow, USSR.
6. Aranovsky, M. (1979), *Simfonicheskie iskaniya* [Symphonic searches], Soviet Composer, Moscow, USSR.
7. Evdokimova, A. A. (2022), “‘Chaos’ by J. Slavensky: the rebirth of the ricercar” *Aktualnyye problem vysshego musycalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3, pp. 19–27.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Статья поступила в редакцию 02.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 02.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025