

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 8–17.

Actual problems of high musical education. 2023. No 3 (70). P. 8–17.

Научная статья

УДК 78.047

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.002

Сочинения для скрипки и органа Й. Славенски: связь времен и стилей

Евдокимова Алла Алексеевна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

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

Аннотация. Творчество выдающегося сербского композитора Йосипа Славенски, одного из основоположников симфонической музыки Сербии, в европейских странах широко известно. В России его произведения не звучат и не привлекают внимание исследователей. Данная статья вводит в научный обиход сочинения Славенски для скрипки и органа, имеющие названия «Sonata religiosa» и «Adagio religioso». Они отразили интерес композитора к мистически понимаемой идее возникновения Вселенной и человека. В статье параллельно с анализом данных произведений высказано предположение о связи их с образами первой главы книги Бытия. Результаты исследования стиля данных сочинений позволяют сделать выводы о широте представленных в них художественных ассоциаций. В их числе: средневековая хоральность заключительной партии Сонаты; барочное строение главной партии (ядро и развертывание), использование полифонических приемов в разработке; классичность строения музыкальных форм (сонатной и простой трехчастной); романтический колорит лирических, национально окрашенных тем побочной партии и Адажио; с XX веком связаны 12-тоновая вертикаль, использование кластеров и серийной техники. Столь широкий стилистический «горизонт» создает всеохватность основных явлений истории музыки. Это позволяет данным сочинениям Й. Славенски продолжать жизнь в XXI веке, свободно сочетая признаки всех предыдущих эпох музыкальной культуры.

Ключевые слова: Йосип Славенски, Sonata religiosa, Adagio religioso, сонатная форма, трехчастная форма, книга «Бытие», хорал, барокко, классицизм, романтизм, кластер, серия

Для цитирования: 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. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Pieces for violin and organ by J. Slavenski: the connection of times and styles

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 creative work of the outstanding Serbian composer Josip Slavensky, one of the founders of Serbian symphonic music, is widely known in European countries. In Russia, his pieces are not heard and do not attract the attention of researchers. This article introduces into scientific use Slavensky's works for violin and organ, which have the titles "Sonata religiosa" and "Adagio religioso". They reflected the composer's interest in the mystically understood idea of the origin of the universe and man. In the article, in parallel with the analysis of these works, an assumption is made about their connection with the images of the first chapter of the book of Genesis. The results of the study of the style of these compositions allow us to draw conclusions about the breadth of the artistic associations presented in them. Among them: the medieval chorale of the final part of the Sonata; the baroque structure of the main party (core and deployment), the use of polyphonic techniques in development; classical structure of musical forms (sonata and simple three-part); the romantic flavor of the lyrical, nationally colored themes of the side part and the Adagio; the 12-tone vertical, the use of clusters and serial technology are associated with the 20th century. Such a wide cultural "horizon" creates an inclusiveness of the main phenomena of the history of music. This allows these compositions by J. Slavensky to continue their life in the 21st century, which just as freely combines the features of all previous eras of musical culture.

Keywords: Josip Slavensky, Sonata religiosa, Adagio religioso, sonata form, three-part form, Genesis, baroque, classicism, romanticism, cluster, series

For citation: Evdokimova A. A. Pieces for violin and organ by J. Slavenski: the connection of times and styles. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 8–17 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.002>.

Органное искусство Европы большинству музыкантов известно благодаря достижениям немецкой, французской, итальянской школ. Как развивалось органное искусство в других европейских странах? Ответ на этот вопрос получить достаточно сложно. Более того, долгое время считалось, что лучшие достижения связаны с эпохой барокко. «Со смертью Генделя и Баха органная литература навсегда утратила место среди ведущих творческих течений современности», — отмечала В. Д. Конен [1, с. 79].

Однако в работах Т. Р. Бочковой представлена достаточно полная картина развития в XVII–XX веках жанра органной сонаты, в XIX веке она была одним из самых востребованных жанров, к которому часто обращались композиторы [2; 3]. Большинство из них жили в католических странах, где орган традиционно звучит в храмах. За пределами внимания оказался ряд композиторов православных стран, одной из которых является Сербия, о сербском органном искусстве в русскоязычной литературе сведений почти нет.

Неизвестно в России и имя выдающегося сербского композитора Йосипа Славенски (1896–1955). Музыканты знают его, видимо, лишь как автора симфонического произведения с неожиданным названием «Религиофония», вызвавшего в 1934 году большой политический резонанс после премьеры в Белграде [4, с. 125].

В европейских странах музыка Славенски звучит. В Белграде его именем назван колледж при Академии Музыки. Славенски известен как талантливый композитор, один из основоположников сербской симфонической музыки. Учитывая несомненные художественные достоинства его сочинений, исследование их в российском музыкознании является актуальным, тем более что важный вектор развития современной науки — заполнение неизвестных страниц музыкальной истории, дополнение картины современного композиторского творчества новыми именами и сочинениями.

Цель данной статьи — введение в научный оборот и анализ стилистической гетерогенности

произведений Й. Славенски для скрипки и органа — Сонаты и Адажио, имеющих в названиях указание «religioso».

Для характеристики творческого контекста создания данных сочинений кратко дополним сведения о творческом пути композитора. Йосип Штольцер Славенски (Josip Stolcer Slavenski) родился 11 мая 1896 года в хорватском городе Чаковце (Čakovec) в семье Иосипа Штольцера, предки которого переехали в Хорватию из Франкфурта-на-Майне. «От своего отца, деревенского гитариста и импровизатора, Славенски унаследовал явный музыкальный дар, а от своей матери Юлии Новак — глубокое чувство к меджимурской и вообще хорватской народной музыке» [5, с. 4]. Влияние музыки южных славян ощутимо во многих произведениях композитора, которые он с 1920-х годов стал подписывать псевдонимом «Славенски» (официально данную фамилию, с которой он стал широко известен, композитор принял лишь в 1930 году [5, с. 4]).

Получив начальное музыкальное образование в Хорватии, Славенски продолжил обучение в Будапеште, а затем — в Пражской консерватории. В его произведениях сложились две стилистические доминанты: южнославянский облик тематизма и применение европейских полифонических приемов развития. Наиболее ярко эти особенности проявились в Первом струнном квартете (1924), созданном в Загребе. Влияние славянского фольклора еще более усиливается в творчестве композитора после его переезда в Белград, где постоянно звучала вокальная музыка балканских народов. Наиболее известными опусами этого времени становятся «Славянская соната» (1924) и симфоническая поэма «Меджимурье» (1925).

На рубеже 1925–1926 годов Славенски совершенствовал композиторское мастерство в Париже. Весной 1926 года он возвратился в Белград, связав с этим городом всю дальнейшую жизнь. Начался самый плодотворный период творчества Славенски. В 1926–1930 годах были опубликованы 12 его инструментальных опусов, а также 21 сборник вокальных сочинений. Многие из

них исполнялись не только в Белграде, но и в Берлине, Франкфурте, Баден-Бадене, Венеции и других городах Европы. Наиболее известными сочинениями этого периода стали «Религиозная соната» (1926), «Религиозное адажио» (1926), квинтет «На селе» (1926), сюита «Балканофония» (1927), Второй квартет (1928), Струнное трио (1929), Квинтет для духовых инструментов (1930). Во всех сочинениях этой группы сохраняется влияние южнославянского фольклора и ис-

пользование полифонических приемов развития [6, с. 20].

«Религиозная соната» («Sonata religiosa») и «Религиозное адажио» («Adagio religioso») явились первыми сербскими сочинениями, написанными для скрипки и органа. Опубликованные в 1926 году, они были созданы значительно раньше. Сохранился ряд набросков. Наиболее ранний из них относится к 1918 году — это «Пастораль» для органа [5, с. 2].

Пример 1
Example 1



«Пастораль» демонстрирует тип фактуры, который станет характерным для более поздних органических сочинений: это — выдержанные звуки педали и мягко колышущееся оstinatное сопровождение, на фоне которого звучит мелодия, близкая южнославянскому фольклору.

Сохранились и другие неопубликованные наброски. Один из них даже озаглавлен: «Sonata (pour orgue et violon)». Но мелодических совпадений с «Религиозной сонатой» этот фрагмент не имеет. Его тематизм становится предвестником хоровых сочинений Славенски, имеющих названия «Молитва добрым отцам» («Molitva dobrim ocima») и «Песня о любви» («Ljubavna pesma») [7, с. 6]. Сохранилась также рукопись, почти точно воспроизводящая темы и форму «Религиозной сонаты». Не имея датировки, она содержит указание: «Paris», поэтому, вероятно, относится к рубежу 1925–1926 годов. Эта рукопись показывает, что Славенски колебался в выборе названия, обозначая произведение как «Sonate gigantesque», и как

«Pastorale balkanique». Но лишь в окончательном варианте рукописи, представленной к публикации, появилось название «Sonata religiosa» [5, с. 6]. Колебания были неслучайны: в процессе работы над произведением его стилистический горизонт расширялся, охватывая все новые признаки различных эпох и направлений. Изменялась и идея сонатного цикла, о чем свидетельствуют черновики «Adagio religioso», представляющие три рукописные версии. Вторая и третья из них имеют датировку «Чаковец, 15.X.1921» и содержат указание: «Вторая часть из сонаты для органа (арфы) и скрипки» — «II dio iz sonate za orgulje (harfu) i gusle» [5, с. 7]. Однако к моменту издания сочинения в 1926 году замысел Славенски окончательно откристаллизовался, и «Adagio religioso» было опубликовано как самостоятельное произведение.

Достаточно неожиданным в названиях Сонаты и Адажио кажется определение «religioso», поскольку в этих сочинениях сербские исследователи не находят не только цитат церковных пес-

нопений, но даже их интонационного влияния. Возможно, это связано с особым отношением Славенски к мистической проблематике. Композитора интересовала идея божественного сотворения мира — безграничного звездного Космоса, Солнечной системы, Земли. Он мечтал о создании музыкального произведения, отражающего вселенский космический процесс творения [7, с. 8]. В 1918 году возникли первые наброски симфонической «Космогонии» или «Гелиофонии», которую композитор понимал мистически, возможно, в духе первых строк книги Бытия. Со-

чинение не было создано, но интерес к космической проблематике не угасал. Отражение она получила в «Религиозной сонате» [5, с. 9–38].

Вступление Сонаты создает зримую картину начального этапа «космогонии»: словно «вне времени» (без указания в ключе размера), в партии органа происходит становление аккорда, постепенно заполняющего музыкальное пространство. Источником является тон *C*, за которым следуют звуки, совпадающие с его обертонами (*c-g-c-e-g-b-c*), и далее звуковая среда достраивается звуко-рядом гаммы *C-dur*.

Пример 2 Example 2

Этот нарастающий кластер со свободной ритмикой [8, с. 31] образует сонорную реальность, подобную некой космической туманности, в не-

драх которой зарождается Вселенная — в басовом голосе педали органа начинается развитие главной партии.

Пример 3 Example 3

С появлением этой темы впервые возникает «время»: размер 4/4 постепенно становится вполне ощутим, несмотря на нерегулярно-акцентную ритмику. Тема воскрешает в памяти эпоху барок-

ко: она включает ядро и развертывание. Ядро диатонично, его источником является тон *C*, основными интервалами — чистая квинта и большая секунда. Но, устанавливая стилистическую связь

с техникой XX века, развертыванием оказывается причудливо-хроматическая 10-звучная серия. С ее 10-го звука восстанавливается диатоническая окраска и возвращается исходное барочное ядро — в транспозиции, ракоходном проведении с ритмическим уменьшением.

Такое «ускорение времени» сразу же получает развитие: в следующих тактах главная партия проводится у педали органа в ритмическом уменьшении еще 4 раза — от звуков *C, D, E, F*, постепенно охватывая новое пространство.

Все это время в партии двух мануалов продолжает звучать исходный аккорд-кластер. На его фоне возникает связующая партия, в которой происходит дальнейшее ускорение ритма — впервые появляются шестнадцатые длительности, воспроизводящие барочные «альбертиевы» басы. Но их движение оказывается политональным, образуя скрытое двухголосие, в нижнем пласте которого обыгрываются ходы по звукам трезвучия *C-dur*, а в верхнем — сосредоточены «бемоли».

Далее начинает изменяться кластер: звучащий как единая сонорная полоса, он расслаивается на два аккорда: большой мажорный септаккорд и вертикаль, образуемую звукорядом *C-dur*. Они чередуются с ускоряющимся ритмом. Затем, теряя звуки, эти пласты начинают упрощаться, превращаясь в чередование двух секстаккордов (*C-dur* и *Des-dur*), на смену которым приходят нисходящие цепочки интервалов на фоне тона *C*, звучащего в басу. Звучность стихает. Неожиданное смещение басового тона *C* на *Cis* предвещает побочную партию.

Ее вступление отмечено указанием «Misterioso», что неслучайно. В фактуре сопровождения впервые появляется лирическая интонация опевания, но она оstinatно повторяется, помещенная в диссонирующую сферу большого мажорного нонаккорда (*cis-eis-gis-h-dis*). На этом странном, таинственно зачарованном фоне, подобно голосу человека, впервые вступает скрипка — ей поручено исполнение побочной партии, в которой «присутствует влияние меджимурского мелоса» [5, с. 7].

Пример 4
Example 4



Возникает яркий контраст — тембровый, ладовый, тематический, фактурный, жанровый, словно здесь после образов объективной природы впервые появляется человек (как и должно быть, согласно книге Бытия). В лирическом песенном тематизме побочной партии ясно ощущается славянский колорит темы благодаря диа-

тоническому движению по звукам дорийского *gis-moll*, регулярно-акцентному ритму, вокальным интонациям. На песенные истоки указывает и строение темы, подобное куплетно-вариантной форме: четыре волны развития, начинаясь одинаковым нисходящим ходом (*h-ais-gis*), имеют различные продолжения. При этом тема «осваивает

пространство»: расширяется ее диапазон, растет динамика, приводя к многократному скандированию оборота, утверждающего *gis-moll* (*dis-cis-hais-gis*). Ритмическое ускорение этого кульминационного раздела сопровождается постепенным спадом динамики, понижением тесситуры, возвращая побочную партию к исходному звуковому уровню.

Прекращение звучания скрипки, появление у органа *A-dur*'ного трезвучия и хоральной фактуры знаменует начало заключительной партии. Хоральность этой краткой темы вызывает ясную ассоциацию с сольным звучанием органа во время католической службы. Так завершается экспозиция сонатной формы, сохранившая основные признаки классической сонаты. Яркий контраст

основных тем становится стимулом дальнейшего развития.

Разработка начинается с имитационного развития главной партии. Скрипка исполняет тему от основного тона *C*, но звучит по тесситуре ниже органа, который создает тональное противоречие, стреттно вступая с диезным вариантом данной темы. Следующее проведение главной партии у скрипки неожиданно приводит к интонационно-сти побочной партии в дорийском *g-moll* на фоне *H-dur*'ного септаккорда органа.

Синтез данных тем возникает и в партии органа: он проводит в *H-dur* оборот побочной партии, но ее продолжением становятся интонации главной, образуя с побочной единую линию развития.

Пример 5 Example 5



Далее, воскрешая полифоническую технику барокко, возникает сложный четырехголосный контрапункт основных тем. На фоне главной партии, звучащей в увеличении в среднем голосе органа, верхний голос проводит в уменьшении ее обращенные и ракоходные варианты. В это время у партии органной педали звучат обороты связующей партии, а скрипка продолжает развитие интонаций побочной.

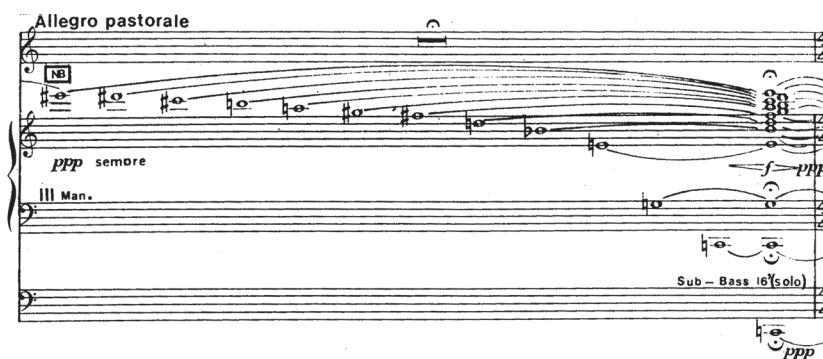
Следующий раздел разработки основан на связующей партии, которая звучит одновременно в крайних регистрах — у скрипки и педали органа на фоне 6-звучного кластера. Динамика в кульминации доходит до *fortissimo*, и у органа в

es-moll проводится начальный оборот побочной партии, сопровождаемый стремительными пассажами и скандированием оборотов главной и побочной партий у скрипки.

Своеобразным предъиктом к репризе оказывается «вибрирующий кластер» — тон *g*, вместе с которым звучит трель *fis-gis*. На этом микрокластерном фоне проводятся отголоски связующей и побочной партий, чередуясь с нейтральными секундными ходами.

Вступлением к репризе является нарастающий кластер, но теперь он стал нисходящим 12-ступенным, приводящим к тону *C*, с которого начиналась Соната.

Пример 6 Example 6



Эта вертикаль будет звучать *pianissimo* до конца Сонаты (при этом 12 звуков удерживаются небольшими клиньями, вставляемыми в клавиатуру третьего мануала органа).

Реприза Сонаты — зеркальная. Побочная партия звучит на малую секунду ниже — в до-рийском *g-moll* на оstinatном фоне с органным пунктом *C*. С началом третьей волны от того же тона *C* у педали органа вступает главная партия, контрапунктируя с побочной и создавая типичное для сонатной формы изменение их тонального соотношения в репризе.

С указания «*Agitato gigantesco*» начинается кода: словно продолжая бетховенскую традицию, она подобна второй разработке. Трижды,

с ростом динамики и тесситурным повышением на октаву звучит главная партия, создавая яркую кульминацию, завершаемую тихими пассажами скрипки.

На фоне нисходящего целотонного хода педали (*d-c-b-as-ges*) происходит последнее мощное нарастание, в вихревом движении которого рассеиваются и исчезают интонации основных тем.

Завершается Соната проведением начального оборота главной партии, быстро теряющего динамику и исчезающего, после чего у скрипки возникает и гаснет краткий мотив побочной. Продолжает звучать только 12-тоновый кластер, но и его звуки постепенно выключаются, нисходя к исходному тону *C*, с которого начиналась Соната.

Пример 7
Example 7



Сложная гармоническая организация произведения не привела к нарушению классических основ сонатной формы: сохраняется ладовое и образное противостояние тем в экспозиции, их мотивное развитие в разработке и изменение тонального соотношения в репризе, завершаемое драматической кодой.

В этом контексте появляется возможность объяснить связь понятия «*religioso*» с начальными строками книги Бытия. Из исходного тона *C* рождение кластера, объективного тематизма главной и связующей партий аналогично созда-

нию мира природы, после чего лирико-жанровый тематизм побочной партии, порученный впервые вступающей скрипке, вызывает представление об образе человека. С ним связана и хоральная заключительная партия, вызывающая ассоциацию с церковной службой. Конфликтные отношения главной и побочной партий в разработке, их сближение и контрапунктическое объединение в репризе, новые противостояния в коде отражают столь же многообразные и драматические отношения человека и природы в ходе реальной истории. При этом хоральная заключительная партия

(связанная с католической религиозностью), представляет собой лишь краткий миг в разнообразной, величавой и драматической картине становления бытия, взаимодействия природы и человека.

Окончание Сонаты исходным тоном *C* не просто придает произведению единство и замкнутость, но может иметь символический смысл. Даже если рассеивается и гаснет кластер, из звуков которого возникали темы Сонаты, до конца звучит единый источник — тон *C*, с которого все начиналось, и, возможно, будет начинаться снова.

Пример 8 Example 8



Второе проведение этой темы звучит на сексту выше в тональности *f-moll* на фоне тонического септаккорда, который вместе с органом играет в виде арпеджио впервые вступающая арфа, усиливая лирическую окраску темы.

Вторая часть, имеющая указание «*Quasi pastorale*», начинается воздушно порхающей, быстро скользящей вниз канонической секвенцией органа.

Ее легкий бег останавливают два диссонирующих аккорда. В следующем такте на органном пункте *C* секвенция пытается продолжить движение — звучат два ее звена, но их неожиданно прерывает нарастающий кластер, по звуоряду совпадающий с тем, которым начиналась Соната. Резкий спад динамики приводит к становлению нового 12-ступенного кластера, подобного открывавшему репризу Сонаты (Пример 9).

Второй из этих кластеров будет тихо звучать до конца второй части Адажио, создавая фон для новой двухголосной темы скрипки, звучащей в миксолидийском ладу. Ее повторяет орган с усилением динамики, в контрапункте с канонической секвенцией, которая в партии скрипки звучит на октаву выше, приобретая взволнованный характер. Однако теперь на пути ее движения препятствия не возникают, и секвенционное развитие, успокаиваясь, завершается, динамический накал стихает.

Реприза начинается в *G-dur*, то есть оказывается на секунду ниже первой части (создавая параллель с аналогичным проведением побочной партии в репризе Сонаты). Второе проведение этой темы звучит в сопровождении арфы на терцию ниже (в *e-moll*) с тихой динамикой.

И действительно: еще одна более краткая и простая «картина бытия» отражена в «*Adagio religioso*» [5, с. 39–51], написанном в простой трехчастной форме (со схемой *A-B-A*).

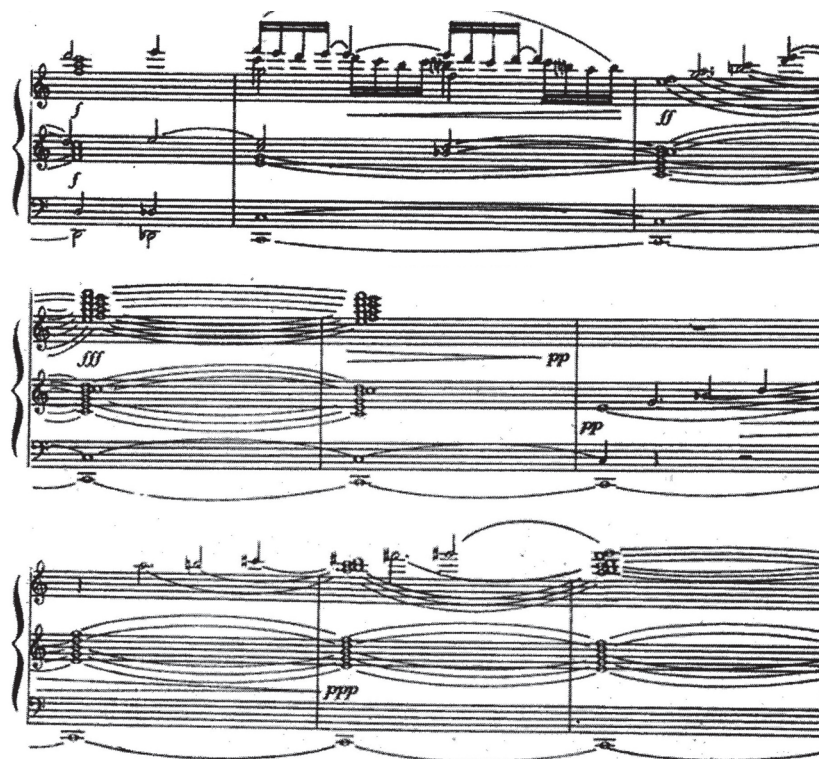
Первая часть начинается, как и Соната, с нарастающего кластера, но в данном случае он образован звуорядом *As-dur* и является 7-ступенным. На его фоне скрипка в тональности *As-dur* исполняет спокойную, лирическую, песенную тему, по характеру близкую побочной партии Сонаты.

Движение параллельных мажорных аккордов (*Cis-C-H-B-A*) приводят к завершению Адажио тоническим септаккордом *A-dur*, который арфа в финальном пассаже достраивает до 6-звучного кластера, мирно затихающего в высоком регистре.

Таким образом, «*Adagio religioso*» представляет собой самостоятельную музыкальную картину со своей более простой логикой развития. По сравнению с Сонатой — это иной взгляд на мир: произведение воплощает гармоничные отношения человека и природы, представленной здесь в идиллически-пасторальном облике. Именно такими эти отношения и были изначально задуманы Создателем, согласно книге Бытия [Быт.: 1, 31]. Однако в Адажио из-за неожиданного появления двух кластеров, звучавших в Сонате, слышны отголоски ее драматических событий. Но при этом конфликтных отношений тем не возникает, взволнованный характер средней части быстро стихает, возвращаясь в репризе к умиротворенно светлому исходному образному строю.

Рассмотренные нами сочинения Йосипа Славенски «*Sonata religiosa*» и «*Adagio religioso*», обладая высокими художественными достоинствами, ярким тематизмом, сочетанием проникновенной лирики и высокого драматизма, почти 100 лет привлекают внимание исполнителей и слушателей европейских стран. Наше обращение к этим сочинениям вызвано желанием раскрыть страницу органной истории, неизвестную в России, способствуя созданию более целостного представления о музыкально-историческом процессе. В органных

Пример 9
Example 9



произведениях выдающихся композиторов XX века исследователи обычно отмечают три стиливые опоры: барокко, классицизм, романтизм. В рассмотренных сочинениях Славенски возникают более широкие художественные ассоциации. В их числе: *средневековая* хоральность заключительной партии Сонаты; *барочное* строение главной партии (ядро и развертывание), использование сложных полифонических приемов в разработке; *классичность* строения музыкальных форм (сонатной и трехчастной); *романтический* колорит лирических, национально окрашенных тем побочной партии и Адажио; с *XX веком* связаны 12-тоновая вертикаль, использование кластеров и серийной техники. Естественное и органичное сочетание в одном произведении стилистических признаков, пришедших из разных эпох, образует бесконечную «универсально-временную» перспективу, словно воплощая известные слова ап. Петра о том, что «у Господа один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» [2 Петр. 3, 8]. Возникающий столь широкий культурный «горизонт» создает всеохватность основных явлений музыкальной истории. Это позволяет данным произведениям Йосипа Славенски продолжать жизнь в XXI веке, столь же стилистически гетерогенном — свободно сочетающем признаки всех предыдущих эпох музыкальной культуры.

Список источников

1. Конен В. Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 235 с.
2. Бочкова Т. Р. Романтическая органная соната в пересечении композиторских судеб: монография. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2022. 135 с.
3. Бочкова Т. Р. Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции: автореф. дис. ... д-ра искусств. Н. Новгород, 2022. 46 с.
4. Гордина Е. И. Памяти большого художника // Советская музыка. 1971. № 5. С. 124–125.
5. Siavenski J. S. Compositions for violin and organ. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1986. 54 p.
6. Евдокимова А.А. «Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3. С. 19–27.
7. Siavenski J. S. Chaos. For full orchestra. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1984. 69 p.
8. Аникеева М.Д. Особенности сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3. С. 28–38.

References

1. Konen, V. D. (1975), *Teatr i simfoniya* [Theater and symphony], Muzyka, Moscow, USSR.
2. Bochkova, T. R. (2022), *Romanticheskaya organnaya sonata v peresechenii kompozitorskikh sudeb: monografiya* [Romantic organ sonata at the intersection of composers' fates: monograph], Publishing House of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Bochkova, T. R. (2022), "Solo sonata for organ: the genesis and fate of the genre in the European romantic tradition", Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
4. Gordina, E. I. (1971), "In memory of a great artist", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 5, pp. 124–125.
5. Siavenski, J. S. (1986), *Compositions for violin and organ*, Composers Societi of Serbia, Beograd, Yugoslavia.
6. Evdokimova, A. A. (2022), "'Chaos' by J. Slavensky: the revival of the ricercar", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 3, pp. 19–27.
7. Siavenski, J. S. (1984), *Chaos. For full orchestra*, Composers Societi of Serbia Beograd, Yugoslavia.
8. Anikeeva, M. D. (2022), "Features of sonorous texture in the work of domestic composers of the last third of the twentieth century", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 3, pp. 28–38.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Статья поступила в редакцию 19.07.2023; одобрена после рецензирования 01.09.2023; принята к публикации 25.09.2023.
The article was submitted 19.07.2023; approved after reviewing 01.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.