

МО КАЙТИН, Е. Э. ЛОБЗАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ Н. КАПУСТИНА

Статья посвящена использованию приемов полифонического письма в фортепианных сонатах Н. Капустина, синтезирующих, как и другие опусы композитора, средства академической музыки и джаза. Внимание сосредоточено на тех формообразующих и драматургических функциях полифонии, которые во многом определяют специфику авторской трактовки жанра сонаты и показательны для характеристики соотношения двух начал в ярко оригинальном стиле Н. Капустина. В процессе рассмотрения проблемы учитываются два аспекта: первый связан с использованием полифонических приемов, которые характерны для джаза (полипластовая и контрастно-подголосочная полифония, различные модификации полиритмии и полиметрии), второй – с принципами развития и формами, сложившимися в европейской профессиональной музыке (прежде всего, имитационной полифонии, в том числе с видоизменениями темы в увеличении, уменьшении, обращении, стреттном проведении, в рамках канонической имитации или фугато). Анализ последних находится в центре внимания в данной статье: именно они, являясь важной составляющей композиторского метода Н. Капустина, в условиях доминирующей роли гомофонно-гармонического склада обеспечивают концентрированность музыкальной ткани и художественного содержания. В результате предпринятого исследования автор приходит к выводу об особой значимости полифонических приемов в фортепианных сонатах Н. Капустина: указанные приемы не только способствуют активному тематическому, фактурному, динамическому развитию в разработочных разделах, но и становятся важным методом тематизации музыкальной ткани, организации взаимодействия ее линий и пластов, концентрации образной выразительности на всех этапах становления формы. В этом отношении проанализированные сочинения композитора – яркий пример индивидуализации полифонического мышления и самобытного претворения классического контрапункта в условиях синтеза академической и джазовой традиций.

Ключевые слова: музыка XX века, Н. Капустин, фортепианная соната, полифония, джаз, академическая музыка, жанрово-стилевое взаимодействие.

Для цитирования: Мо Кайтин, Лобзакова Е. Э. Преломление полифонических приемов в фортепианных сонатах Н. Капустина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 57–66.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_57

MO KAITING, E. LOBZAKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

REFRACTION OF POLYPHONIC TECHNIQUES IN THE PIANO SONATAS BY N. KAPUSTIN

The article is devoted to the use of polyphonic techniques in N. Kapustin's piano sonatas, which, like the composer's other opuses, synthesize the means of academic music and jazz. Attention is focused on the dramaturgic and formation functions of polyphony, which determine the specifics of the composer's interpretation of the sonata and are indicative of the correlation of the two traditions in N. Kapustin's highly original style. In the process of considering the problem, two aspects are taken into account: the first is connected with the author's use polyphonic techniques that are characteristic of jazz (polyphony of layers, heterophony, different modifications of polyrhythm and poly-meter), the second – with the principles of development and forms characteristic of European professional music (primarily imitation, including augmentation, diminution, inversion, stretta, within the framework of canon or fugato). The analysis of the latter is the focus of this article. It is they, being an important component of Kapustin's compositional

method, in the conditions of the dominant role of the homophonic-harmonic warehouse that provide for the concentrated musical texture and artistic content. As a result of this research, the author comes to the conclusion about the special role of polyphonic techniques in N. Kapustin's piano sonatas, which not only contribute to active thematic, textural and dynamic development in the development sections, but also become an important method of thematizing the musical texture, organizing the interaction of its lines and layers, and concentrating expressiveness at all stages of composition. The composer's analyzed works are a vivid example of individualization of polyphonic thinking and original implementation of classical counterpoint in the context of the synthesis of academic and jazz traditions.

Keywords: 20th century music, N. Kapustin, piano sonata, polyphony, jazz, academic music, genre and style interaction.

For citation: Mo Kaiting, Lobzakova E. Refraction of polyphonic techniques in the piano sonatas by N. Kapustin. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 57–66.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_57

Процессы жанрово-стилевой интеграции джаза и академической музыки – неотъемлемая составляющая многомерной палитры искусства XX – начала XXI века. Оценить их значительную роль в эволюции мировой музыкальной культуры позволяют исследования современных музыковедов, сфокусированные как на проблеме обращения джазовых музыкантов к достижениям европейского профессионального композиторского творчества, так и на вопросе претворения академическими авторами идиоматики джаза (труды М. Матюхиной [1], А. Полищук [2], Н. Светлаковой [3], А. Цукера [4], А. Чернышова [5] и др.). Однако утверждать, что картина этих взаимовлияний представлена в зарубежной и отечественной науке в полной мере, еще преждевременно, поскольку в фокус ее внимания пока не попал или проанализирован фрагментарно целый ряд явлений и персоналий, изучение которых позволяет определить сущность синтеза названных традиций. В этом ряду находится и творчество неординарного отечественного композитора Николая Гиршевича Капустина (1937–2020), новизна и самобытность музыки которого неизменно привлекают внимание исполнителей по всему миру, однако достаточно редко становятся предметом научного внимания¹. Соединением двух в значительной степени полярных музыкальных систем в органичную стилевую целостность отмечены практически все опусы композитора, созданные преимущественно в жанрах европейской профессиональной традиции, – камерные симфонии и одночастные оркестровые композиции; трио, квартеты и квинтеты; концерты, фантазия, рапсодия, токката для солирующего инструмента с оркестром; а также множество разновидностей миниатюр для фортепиано (ноктюрн, менуэт, этюд, каприччио, юмореска, экспромт и др.) – инструмента, который для Капустина, выдающегося джазового виртуо-

за, всегда был наиболее органичным способом самовыражения.

В полной мере обозначенный стилевой синтез проявляется в фортепианных сонатах композитора, сочиненных с 1984 по 2011 годы, количественно (всего 20) и качественно демонстрирующих особое пристрастие автора к жанру (равным образом и к сонатности как принципу мышления). Интерес к сонате, и в классико-романтический период, и в XX – начале XXI столетия демонстрировавшей безграничность своего выразительного потенциала, способность «слышать» время и отражать его суть², с одной стороны, связан с потребностью осмыслить историческую модель как эталон стабильности и гармонии, с другой, – найти ресурсы ее обновления, адаптации к современным условиям, которые Капустин черпает в выразительных средствах джазовой музыки. Если на уровне формы в этих произведениях композитор в целом придерживается классико-романтической модели (и многочастной, и одночастной, поэмого типа), незначительно модифицируя структурные основы сонаты, то на уровне музыкально-языковой стилистики (в области мелодии, метроритма, гармонии, лада, фактуры) он активно интегрирует средства двух систем. Одним из ярких проявлений отмеченной «диффузии» становится использование полифонических техник – как тех, что характерны для джазовой музыки и проявляются в разных формах полиритмических, полиметрических наложений, гетерофонно-подголосочных и полипластовых фактурных образований, так и утвердившейся в западноевропейской барочной традиции имитационной полифонии³. Специфика претворения последней, а также ее роль в композиционно-драматургической организации фортепианных сонат Капустина представляются важным фактором взаимодействия академической музыки и джаза, составляя предмет исследования в данной статье.

Как известно, полифония в условиях XX века становится основой музыкального и, шире, – художественного мышления, выступая как универсальный принцип построения композиции, сопрягающей разнородные идеи, стили, тенденции, системы и подсистемы. Согласно высказыванию Т. Франтовой, полифония в наибольшей степени «...соответствует внутренней форме культуры XX века <...> отражает потребность и устремленность сознания осмыслить множественность, многомерность, контрастность, присутствующие современной культуре и действительности, как закономерные свойства целостности мироздания» [10, с. 45]. Роль полифонического метода многопланово отражена в музыковедческих фундаментальных исследованиях: как в качестве общей музыкально-стилевой закономерности этого периода, так и в индивидуально-стилевом контексте творчества отдельных его представителей, создававших свои опусы в рамках академической традиции⁴. Проблеме же претворения контрапунктических приемов в рамках музыкальной композиции джазовой или «околоджазовой», на облик которой существенное влияние оказала стилистика этого направления, уделено не так много внимания, несмотря на то, что данный аспект находится в достаточно разработанном исследователями поле взаимодействия академической музыки и джаза. В этом отношении особенно значимым представляется диссертационное исследование В. Чувилкина о джазовой фуге, где на примере творчества разных авторов, в том числе Капустина, впервые в отечественном музыкознании системно осмыслен процесс постепенной активизации в XX веке полифоничности джаза через обогащение его различными контрапунктическими техниками [14]. Закономерно, учитывая проблематику диссертации, что вне поля зрения музыковеда оказывается целый ряд примеров претворения полифонических приемов за пределами фуги, в том числе в сонатах Капустина, наиболее полно концентрирующих характерные принципы его индивидуального музыкального мышления.

Несмотря на то, что фуга и соната, как пишет современный исследователь, представляют слушателю звуковые образы двух разных картин мира – эпохи барокко и эпохи классицизма [15, с. 11], художественная практика нескольких столетий дает немало примеров сближения этих двух форм, каждая из которых развивается согласно своим законам. Однако если прежде их взаимодействие осуществлялось в органичном для них поле академической музыкальной культуры, то в произведениях Капустина их ресурсы адаптируются в музыкальной системе так называемого «концертного джаза» (термин

А. Чернышова). Тем самым фортепианная соната в творчестве композитора становится полем активного полилога прошлого и настоящего, стилей, тенденций, языков, что еще раз подтверждает включенность жанра в характерное для искусства этого периода «многоязычие». Используемые же полифонические приемы, не являющиеся органическим компонентом для джазовой композиции, становятся одним из тех многочисленных «диалектов», которые обеспечивают богатство семантической структуры и многослойность конструкции произведения. Рассмотрим конкретные примеры.

Так, одна из ранних сонат Капустина – Третья (op. 55, 1990) – уже демонстрирует важность полифонии как действенной системы приемов раскрытия идейно-художественного содержания музыки. Будучи примером одночастной композиции листовского типа, она отражает характерную тенденцию свертывания цикла до монументальной сонатной формы, архитектонику которой удерживает монотематическое единство. Три контрастных раздела сонаты (I – Lento – Allegro, II – Largo, III – Vivace) пронизаны сквозным развитием четырех тематических комплексов (условно обозначим их *a*, *b*, *c*, *d*), интонационно родственных как друг другу, так и теме *Dies irae*, звучащей на грани экспозиции и разработки первого раздела. При этом наиболее важную функцию в процессе интонационно-тематического развертывания играет тема *c*, которая впервые появляется после зеркальной репризы перед кодой первого раздела, определяет облик Largo (второго раздела), а также выполняет функцию главной партии сонатного allegro раздела Vivace (третьего раздела), охватывая своим «силовым полем» также и коду всей сонаты.

Самым драматичным моментом развития этой темы оказывается второй из обозначенных этапов – фугато медленного раздела, в котором благодаря использованию сразу нескольких полифонических приемов достигается особая сгущенно-напряженная тематическая динамика, немало способствующая восприятию данного раздела как разработочного в масштабах всей сонаты (несмотря на его сдержанный темп). Закономерно, что в этом случае фугато строится на производном материале, то есть полифонически развивает элементы ранее звучавшего гомофонного тематизма. Уже первое изложение короткой рельефной темы, состоящей из двух противоположно направленных «реплик» – нисходящей и восходящей, представляет собой обращение ее первоначального варианта, прозвучавшего в первом разделе произведения (Примеры 1а и 1б). Именно такой вариант темы *c*, звучащий в верхнем голосе, становится основой

для целой серии имитаций, сосредоточивая внимание слушателя на одном мелодическом тезисе, подчеркивая его значение как ведущего. Первая респоста в среднем голосе – унисонная, ее «противодвижение» по отношению к пропосте формируется благодаря контрапунктической наложению самостоятельной мелодической темы – темы вступления сонаты, своими контурами напоминающей мотив креста (Пример 1б).

Появляющиеся в последующих тактах варианты тезиса в обращении и в прямом движении стимулируют развитие, поскольку образуют активный интонационный контраст (Пример 2), а сопутствующее ему обострение интервальных расстояний и сокращение временного промежутка между вступающими голосами, усложненные многослойные линии ведут к усилению «тонуса» формы. В завершающей Largo репризе темы *c* содержится еще один пример раскрытия ее полифонического потенциала – стреттное проведение темы в прямом и обращенном виде (Пример 3). Таким образом, отдавая предпочтение на значительном отрезке формы различным полифоническим приемам, соединяя в единой музыкальной системе традиции барочной имитационной полифонии и современные принципы линейности вкупе с джазовой идиоматикой, в диалоге эпох и музыкальных систем Капустин формирует собственный оригинальный подход к проблеме развития тематического материала.

Еще один яркий пример использования и точного расчета динамических возможностей полифонии – начало разработки I части трехчастной Четвертой сонаты (ор. 60, 1991). Здесь на протяжении всего шести тактов 11 раз звучит тематическое образование, открывавшее произведение. Три мотива из вступления (условно обозначим их *a–b–c*) на новом этапе развития сопрягаются в другой последовательности – *c–b–a*, становясь темой фуигированного раздела (Примеры 4а и 4б). Его начальный этап включает каноническую секвенцию второго разряда ($PRP_1R_1P_2$, где *P* – пропоста, *R* – респоста; Пример 4б), второй – шесть стреттных проведений варианта темы в уменьшении: первое – полное, включающее все три мотива, остальные – усеченные (только мотив *c* – Пример 5). Очевидно, что композитор применяет имитации целой серией в начале разработочного раздела для усиления интенсивности движения музыкальной формы, приводя ее к кульминации на *ff*. При этом описанные наслоения обладают стремительностью и напряженностью в «набирании высоты» за счет широкого интервального шага вступления голосов, расширения тональной сферы и обогащения ладовых функций и, конечно, ритми-

ческого сжатия и метрических сдвигов, словно «разгоняющих» весь процесс.

В не меньшей мере насыщенной разного рода полифоническими техниками является разработка III части той же сонаты, целиком представляющая собой трехголосное фугато на теме, интонационно связанной с главной партией. В отличие от предыдущих примеров, где Капустин в качестве имитируемого материала использовал достаточно краткие тематические образования, на этот раз основным тезисом оказывается рельефная, яркая, насыщенная разнонаправленными «репликами» тема, первоначальное проведение которой в среднем голосе занимает три с половиной такта и структурно опирается на известный принцип ядро – развертывание – завершение (Пример 6). Вступающая до ее окончания в нижнем голосе респоста точно сохраняет мелодико-ритмические контуры пропосты, в отличие от следующего проведения темы в верхнем голосе, в котором в заключительной фазе происходит расширение за счет повторения одного из оборотов (Пример 7). Еще одно проведение в басу возвращает первоначальный вид темы перед следующей фазой активных преобразований, где после небольшой интермедии звучат: тема в увеличении, двукратно – в обращении, затем – в обращении одновременно с увеличением и, наконец, в увеличении в прямом движении, плавно перетекая в зеркальную репризу. В отличие от фугато из первой части анализируемой сонаты, имеющего ярко выраженную восходящую динамику, здесь использование продолжительной серии имитаций преследует иную цель – интенсивное раздвижение звукового пространства, которому немало способствуют неравномерность и постепенное расширение имитационных «шагов», октавное и квартовое удвоение тем, уплотнение сопровождающих голосов, не ведущих тему.

Помимо описанных примеров претворения контрапунктических приемов в разработочных разделах, которые построены Капустиным на комплексном использовании выразительных возможностей полифонии – как контрастной, так и имитационной (в большей степени), нередко они используются и на других участках формы и служат изложению материала. Правда представлены они в этом случае в гораздо меньшем масштабе и разнообразии. Подтверждением тому могут служить: раздел Largo Восьмой сонаты (ор. 77, 1995), в котором на фоне респосты основной темы уже в пятом такте начинается происходить активное орнаментирование верхнего голоса; реприза главной партии I части, изложенной имитационно, а также кода с простым канонем в октаву в Одиннадцатой сонате

Творчество композиторов XX–XXI веков

(ор. 101, 2000), тема первого эпизода III части Тринадцатой сонаты (ор. 110, 2003) и др. Таким образом, средства полифонии играют у Капустина особую роль в процессе формирования и развития тематизма. Различного вида имитации, канонические секвенции, форма фугато, наряду с мотивным и вариационными методами, становятся важнейшими принципами преоб-

разования, выполняя различные драматургические функции и формируя сложные отношения элементов внутри музыкальной ткани. Осуществляемый композитором их органичный синтез или сопряжение на достаточно локальном участке формы – самобытное и отличительное свойство полифонизации в рассмотренных произведениях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В музыковедении труды, посвященные анализу творчества композитора, немногочисленны: в отечественной науке они представлены несколькими статьями, в зарубежной – диссертационными работами об отдельных произведениях Капустина (например, Т. Абрамовой [6], Дж. Робертс [7] и др.), а также единственной монографией Я. Тюльковой, которая носит жизнеописательный характер [8].

² Целостное исследование эволюции жанра в музыке XX века см. в диссертации Р. Шитиковой: [9].

³ О ее последовательном освоении свидетельствует неоднократное обращение Капустина к созданию собственно полифонических произведений, в процессе которого им зачастую реконструируются старинные жанры-формы: «Хорал и fuga для оркестра» (ор. 4, 1962), «Десять инвенций для фортепиано» (ор. 73, 1993), «Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано» (ор. 82, 1997), «Семь полифонических пьес для фортепиано для левой руки» (ор. 87, 1998).

⁴ См., например, работы И. Кузнецова [11; 12; 13].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1а
Соната № 3, I раздел



Пример 1б
Соната № 3, I раздел



Пример 2
Соната № 3, II раздел



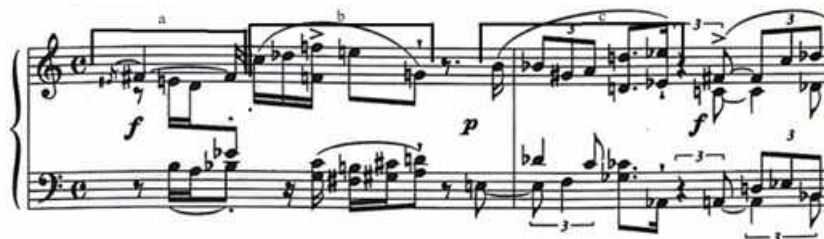
Пример 3
Соната № 3, кода



Пример 4а
Соната № 4, I часть, вступление



Пример 4б
Соната № 4, I часть, разработка



Пример 5
Соната № 4, I часть, разработка

The musical score for Example 5 consists of two systems of piano music. The first system has two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. A dashed line above the first staff is labeled 'Gritto'. The second system also has two staves, with a 'ff' dynamic marking in the lower staff. The music is characterized by intricate rhythmic figures and chromatic movement.

Пример 6
Соната № 4, III часть, разработка

The musical score for Example 6 consists of three systems of piano music, all written in bass clef. The first system has two staves. The second system has two staves and includes a 'mp' dynamic marking in the lower staff. The third system has two staves. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism.



ЛИТЕРАТУРА

1. Матюхина М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2003. 199 с.
2. Полищук А. Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов-на-Дону, 2019. 291 с.
3. Светлакова Н. И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2006. 28 с.
4. Цукер А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 1991. 48 с.
5. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.09). М., 2009. 35 с.
6. Tyul'kova Y. Conversations with Nikolai Kapustin. Mainz: Schott Buch, 2019. 484 p.
7. Abramova T. The synthesis of Jazz and Classical styles in three piano works of Nikolai Kapustin: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts (Temple University). Temple, 2014. 93 p.
8. Roberts J. E. Classical Jazz: The life and musical innovations of Nikolai Kapustin: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts (University of Alabama). Tuscaloosa, 2013. 152 p.
9. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дис. ... д-ра иск. (5.10.3). СПб., 2022. 1123 с.
10. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2004. 305 с.
11. Кузнецов И. К. Полифония в зарубежной музыке первой половины XX века. Вып. 2. М.: Музыка, 2021. 293 с.

12. Кузнецов И. К. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. М.: Дека-ВС, 2012. 424 с.
13. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. 286 с.
14. Чувилкин В. С. Джазовая fuga в контексте взаимодействия академической и джазовой музыки XX – начала XXI века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2022. 200 с.
15. Рыбинцева Г. В. Fuga и соната: два образа мира // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 10–14.

REFERENCES

1. *Matyukhina M.* Vliyanie dzhaza na professional'noe kompozitorskoe tvorchestvo Zapadnoy Evropy pervykh desyatiletiiy XX veka [Influence of jazz on the professional composer's work in the Western Europe of the first decades of the 20th century]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2003. 199 p.
2. *Polishchuk A.* Tret'e techenie i progressiv v evolyutsii dzhaza [Third Current and Progressive in the evolution of jazz]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2019. 291 p.
3. *Svetlakova N.* Dzhaz v proizvedeniyakh evropeiskikh kompozitorov pervoy poloviny XX veka: k probleme vliyaniya dzhaza na akademicheskuyu muzyku [Jazz in the works by European composers in the first half of the 20th century: Towards the problem of the jazz influence on academic music]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2006. 28 p.
4. *Tsuker A.* Problemy vzaimodeistviya akademicheskikh i massovykh zhanrov v sovremennoy sovetskoy muzyke [Problems of interaction between academic and mass genres in contemporary Soviet music]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 1991. 48 p.
5. *Chernyshov A.* Dzhaz i muzyka evropeiskoy akademicheskoy traditsii [Jazz and music of the European academic tradition]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2009. 35 p.
6. *Tyulkova Y.* Conversations with Nikolai Kapustin [Conversations with Nikolai Kapustin]. Mainz: Schott Buch, 2019. 484 p.
7. *Abramova T.* The synthesis of Jazz and Classical styles in three piano works of Nikolai Kapustin: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts (Temple University). Temple, 2014. 93 p.
8. *Roberts J. E.* Classical Jazz: The life and musical innovations of Nikolai Kapustin: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts (University of Alabama). Tuscaloosa, 2013. 152 p.
9. *Shitikova R.* Sonata v muzyke XX veka: tipologiya zhanra [Sonata in 20th-century music: typology and evolution]: Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2022. 1123 p.
10. *Frantova T.* Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka [A. Schnittke's polyphony and new tendencies in music of the second half of the 20th century]: Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 2004. 305 p.
11. *Kuznetsov I.* Polifoniya v zarubezhnoy muzyke pervoy poloviny XX veka [Polyphony in foreign music of the first half of the 20th century]. Moscow: Muzyka, 2021. Issue 2. 296 p.
12. *Kuznetsov I.* Polifoniya v russkoy muzyke XX veka [Polyphony in Russian music of the 20th century]. Moscow: Deko-VS, 2012. Issue 1. 424 p.
13. *Kuznetsov I.* Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka [Theoretical foundations of the 20th-century polyphony]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1994. 286 p.
14. *Chuvilkina V.* Dzhazovaya fuga v kontekste vzaimodeistviya akademicheskoy i dzhazovoy muzyki XX – nachala XXI veka [Jazz fugue in the context of interaction between academic and jazz music of the 20th – early 21st century]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2022. 200 p.
15. *Rybintseva G.* Fuga i sonata: dva obraza mira [Fugue and Sonata: two images of the world]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 4. Pp. 10–14.

Мо Кайтин

аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
katherine0927254@icloud.com
ORCID: 0009-0006-5494-7533

Mo Kaiting

Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
katherine0927254@icloud.com
ORCID: 0009-0006-5494-7533

Лобзакова Елена Эдуардовна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
lel-22@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0502-0954

Elena E. Lobzakova

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lel-22@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0502-0954