

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-292-303>

УДК 78.082.2

ББК 85.315.3

Научная статья / Research Article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2022 г. О. В. Радзецкая

г. Москва, Россия

**СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.:
СОЧИНЕНИЯ Н. А. РОСЛАВЦА И С. Н. ВАСИЛЕНКО**

Аннотация: В статье рассматриваются мало известные и редко исполняемые Сонаты для альты и фортепиано Н. А. Рославца и С. Н. Василенко, известных музыкантов и общественных деятелей, крупных представителей отечественной композиторской школы, написанных под влиянием растущего интереса к альтовому исполнительству, техническим и художественным возможностям инструмента. В этой тенденции заложен непосредственный отклик на творчество В. В. Борисовского, ставшего одним из великих интерпретаторов данного репертуара, установившего пути его развития вплоть до настоящего времени. Соната для альты и фортепиано стала пространством для эксперимента, символизирующего отход от академических канонов, появление альтернативного типа мышления, рождение оригинальных музыкальных систем. Другой гранью этого процесса выступили сочинения, написанные в русле романтических тенденций, характерных для камерного ансамбля в русской музыке. В центре внимания — стилевые и жанровые особенности указанных сочинений, их художественное содержание, близкое актуальным направлениям музыкального искусства первой трети XX в. Представлена разнообразная палитра интеллектуальных и творческих граней, определены характерные особенности композиторского почерка Рославца и Василенко в контексте традиций и новаторства, преемственных взаимосвязей и новых эстетических взглядов.

Ключевые слова: Н. А. Рославец, С. Н. Василенко, соната для альты и фортепиано, отечественное музыкальное искусство.

Информация об авторе: Ольга Владимировна Радзецкая — доктор искусствоведения, профессор, Институт «Академия им. Маймонида», Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 52/45, 115035 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1595-1047>

E-mail: aim@rguk.ru, olgabreman@yandex.ru

Дата поступления статьи: 03.08.2021

Дата одобрения рецензентами: 10.10.2021

Дата публикации статьи: 28.06.2022

Для цитирования: Радзецкая О. В. Соната для альты и фортепиано в отечественном музыкальном искусстве первой трети XX в.: сочинения Н. А. Рославца и С. Н. Василенко // Вестник славянских культур. 2022. Т. 64. С. 292–303.
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-292-303>

В истории отечественного музыкального искусства имя Николая Андреевича Рославца (1881–1944) занимает особое место по праву первооткрывателя, смелого экспериментатора и мыслителя. Интерес, возникающий к идеям и новациям Рославца в современном научном мире не случаен. Во-первых, потому что связан с созданием им оригинальной теоретической системы, ставшей ключом к пониманию процессов эволюции музыкального языка, а во-вторых, с мало изученным творческим наследием мастера и его биографией.

Музыка Рославца, ставшая интеллектуальной и концептуальной вершиной периода своего времени, долго оставалась неизвестной и практически нигде не исполнялась. Хотя, по выражению Дьердя Лигети, композитору «было присуще невероятное по остроте ощущение звукоокрасочности, воплощенное и в его симфонических поэмах, и в камерных сочинениях. Все эти произведения свидетельствуют о сознательной работе над тончайшими оттенками звуковой краски и микроструктурой звука как такового. В экспериментах Рославца с различными музыкальными жанрами отражены идеи эстетики экспрессионизма, стиля модерн и футуризма» [5, с. 6].

Авангардные течения в музыке, живописи, литературе на заре XX в. стали отправной точкой в трансформации авторского почерка и стиля композитора. Многообразие культурных взаимосвязей определило полифоническое звучание таланта Рославца, способствовало интенсивному развитию его музыкального мышления, шедшего по пути систематизации хроматики наряду с открытиями Шенберга. В целом, стиль Рославца развивался в русле тенденций и направлений современной ему культуры и отличался известной разноплановостью. М. Н. Лобанова указывает на сложность в определении стилистических ориентиров в музыке композитора по причине их постоянного обновления. Однако среди главных называет А. Н. Скрябина, А. Шёнберга, К. Дебюсси.

Действительно, в контексте русского музыкального искусства Рославец может восприниматься как преемник и последователь философских и культуротворческих идей Скрябина, духовных ритмов эпохи, гениальных прозрений и образов. В подтверждение этого А. С. Лурье пишет, что Скрябин был первым, кто почувствовал «решительный поворот, происшедший в передовых кругах европейских музыкантов, отбросивших изжитую и одряхлевшую культуру европейской музыки и устремившихся к варварской свежести, т. е. погружение главным образом в русскую музыку с ее стихийной эмоциональной непосредственностью в песне, в дикой красочности колорита и упругости ритма...» [6, с. 172].

Талантливо и смело Рославец следует за Скрябиным в передаче утонченно-лирических состояний и образов, в созерцательности эмоционального фона и разнообразии смысловых оттенков нотного текста. Близкими и созвучными композитору оказались афористичность высказывания и миниатюризм, отразившие процесс трансформации музыкальной материи. Одно из главных открытий — создание нового принципа организации музыки, ее особой звуковой архитектуры.

Идея «синтетаккорда»¹ явилась декларацией интеллектуальных и художественных исканий композитора, его собственной творческой программой, предвосхитившей будущие эксперименты XX в. Чрезвычайно актуальным выглядит заявление Л. В. Саввиной, о том, что данный прием в создании музыкального текста направлен к другим концептуальным моделям — метатекстам, «в результате чего произведение приобретает метатекстовый характер, где в качестве кодирующих систем используются другие музыкальные тексты прежде всего, Скрябина, а также Шенберга, Веберна» [12, с. 16].

Стиль Рославца демонстрирует известное разнообразие его мыслетворческих контекстов. Характерным для композитора является состояние «принятия-отрицания», полемики и диалога, столкновения идей и мнений, определяющих развитие музыки. Так, у М. Н. Лобановой «Рославца и Дебюсси не в меньшей степени, чем условия национальной культуры и стилевые ориентации, развели понимание традиции и новаторства, задач искусства, проблем организации и свободы» [5, с. 174–175].

Интересными будут и сравнения Рославца с Шёнбергом. В обход утверждениям Н. Я. Мясковского о самобытном облике Рославца-композитора, статья Вячеслава Каратыгина «Новейшие течения в русской музыке» указывает на «москвича Рославца, только что выступившего на поприще композиторской деятельности. Изданные им опусы (струнный квартет, квинтет для гобоя, двух альтов, виолончели и арфы, скрипичная соната, романсы) свидетельствуют о том, что этот автор претендует на позицию самого радикального из всех наших новаторов. Влияние Шенберга и новых французов, пока что, являются в сочинениях Рославца преобладающими» [5, с. 196].

Иллюстрацией данных характеристик могут выступить камерные, а точнее, камерно-ансамблевые сочинения композитора, как его личное экспериментальное пространство, которое «больше было связанным с внутренним миром человека <...> в этой сфере камерная музыка накопила богатство образности и разноцветия выразительных средств, и приемов для передачи самых тонких душевных переживаний и чувств» [9, с. 401–402].

Среди таковых произведений остановимся на одной из двух сонат для альты и фортепиано Рославца. История их создания носит весьма запутанный характер, связанный прежде всего с первоначальным наброском, ошибочно принятым издателями за настоящую версию Первой сонаты. Это повлекло за собой дальнейшую путаницу в порядковых номерах сочинений. На самом деле в 1925 г. Рославец сделал только эскизы сонаты, чтобы затем начать все по новой весной 1926 г. А вскоре, 6 августа, произведение было завершено. Из списка работ, составленного самим автором, следует, что Вторая соната для альты и фортепиано относится уже к 1930-м гг. Первая из них посвящена выдающемуся исполнителю В. В. Борисовскому.

Рославец и здесь оказался впереди, новаторски подойдя к развитию жанра альтовой сонаты, раскрыв, наряду с П. Хиндемитом, исключительный творческий потенциал инструмента. Первая соната бросает вызов привычным канонам, открывая новую страницу в истории русской музыки. Рославец демонстрирует поиск формы и средств художественной выразительности, обращаясь к смешанной технике письма. Эти тен-

¹ «“Синтетический аккорд” (термин Н. А. Рославца) — группа звуков, избираемая композитором для произведения или его части. Подобно додекафонной серии, синтетаккорд разворачивается как по вертикали, так и по горизонтали, причем вся ткань выводится из этого единственного интонационного источника. Синтетаккорд — предформа додекафонной серии, отличающаяся от нее немногозвучностью (звуков меньше, чем 12), возможностью октавных удвоений (как в технике аккорда) и смены синтетаккорда на протяжении всей пьесы» [7, с. 500].

денции могут быть обнаружены и в других сочинениях композитора. В частности, его Первая, Вторая и Пятая фортепианные сонаты (Третья и Четвертая утеряны) имеют одночастное строение, равно как и сонаты для альта и фортепиано op. 11 № 4 П. Хиндемита, С. Н. Василенко, В. Н. Крюкова и др.

Под влиянием «рельефности музыкальных образов» [4, с. 150] Рославца возникает ощущение закономерности подобных новаций. В побочной партии нашла свое воплощение хроматическая система синтетаккорда, а главная партия строится на основе септаккорда (c-d-es-g-b) с заполненной нижней терцией, утверждающего тональную опору в виде «усложненного c-moll» [5, с. 330].



Пример 1 — Фрагмент Главной партии
Example 1 — Fragment of the Primary theme

Он и становится центром гармонического притяжения. Еще одна величина — подвижная ритмическая организация нотного текста, интенсивная метрическая переменность, как, например, в первой экспозиционной последовательности: $2/4+7/4+3/4+4/4+5/4$. В тексте наблюдаются и другие ритмоформулы, характерные чередования $5/4+3/4+5/4+3/4$, $7/4+3/4+7/4+3/4+7/4+3/4+7/4+3/4$ и $3/2+4/4+3/2+4/4$ в последнем эпизоде сонаты. Тем самым, создается абсолютно оригинальная стилистика, в которой чувствуется индивидуальный пульс сочинения. Разработка отмечена напряженными коллизиями в «трансформации тем и, главным образом, — на их преобразованиях в условиях вертикально-подвижного контрапункта» [5, с. 330].

Мир музыкальных образов сонаты можно охарактеризовать как изменчивый, лирически-утонченный, наполненный разнообразными оттенками чувств, порой не поддающимися конкретизации. Это — параллельные пространства, их смыслы и контексты. В них заключена эклектика психологических состояний, подвижная субстанция возвышенных эмоций, драматический полет фантазии, не отягощенной реалиями бытия.

И тем не менее, при всей яркости и неординарности, справедливым будет утверждение М. Н. Лобановой о том, что «организатор звука», музыкальный конструктивист, Рославец отразил в своем творчестве парадоксальное переплетение «старого» и «нового» в культуре его времени. Его имя соединяет две эпохи — и разрывать их было бы, по меньшей мере, «ошибочно» [5, с. 195].

К традиционным же техникам письма можно отнести Сонату для альта и фортепиано (1923) С. Н. Василенко, занявшую достойное место в концертном репертуаре

современных музыкантов. Посвящение В. В. Борисовскому не фигурировало в первых типографских изданиях (1926 и 1931). Д. Р. Рогаль-Левицкий указывает на прямую взаимосвязь сонаты с другим сочинением Василенко: балетом-пантомимой «Нойя» (1923). Сам же композитор замечал, что его первый балет² на либретто А. А. Арапова носит фантастический характер. В процессе работы Василенко использовал аутентичный материал, заимствованный из индусского и японского фольклора, а также множество китайских мелодий, щедро рассыпанных по всей партитуре.

Современники негативно и резко восприняли балет, который не мог продемонстрировать ни драматургическую стройность, ни логику сценического развития. Тональность критических откликов порой крайне иронична. У М. В. Иванова-Борецкого находим: «Если вся преподносимая нам автором сюжета история должна пониматься как некая символика, как неприятие реального мира и поиски сверхчувственного, то образы волшебной страны воображения, царства “Фамагусты” и восторженных юношей и дев, чувствующих себя запросто и как дома в этом царстве, давным-давно даны роскошной фантастикой великого романтика Гофмана» [8, с. 145].

А вот среди отзывов на альтовую сонату нет ни одного критического замечания. Напротив, сочинение было принято восторженно. Рогаль-Левицкий, отмечая курьезность балета, справедливо замечает: «В этой пестроте утонченных запахов Востока, в этом фантастическом хаосе свободного ощущения таинственной экзотики, в этой удивительной игре самых разнообразных музыкальных тембров — родилась альтовая соната» [11, с. 9].

Одночастная форма произведения характеризуется четкой структурой. В сквозном развитии ее четырех частей: Allegro — Andante — Fughetta — Final (Tempo del cominciamento) отчетливо прослеживаются черты поэчности, лишённые, однако, скрябинского порыва: Василенко остается верным академическим традициям московской композиторской школы. В целом, Рогаль-Левицкий представляет сонатную форму как удачный эксперимент, художественная задача которого является «отголоском очень ярким и смелым, нового направления в его творчестве и данью камерному стилю...» [11, с. 10]. В своих рассуждениях он приходит к выводу о том, что сочинение «представляет одно из тех капризнейших и гибких вариантов классической сонаты, по которым трудно установить подлинную форму <...>. В данной случае, фактически имеется, в сущности, только первая и первая часть собственно сонаты, в которую смело и интересно вкраплены вторая и третья части, причем ни один эпизод не оставлен без должного развития и внимания. Это обстоятельство способствует логическому объединению всех, составляющих эту вольную сонату, элементов...» [11, с. 21–22].

Помимо восточного колорита и оригинальной формы, Г. А. Поляновский отмечает: «Виртуозная свобода в пользовании сонатной схемой, мастерское использование тембровых красок альты, красивая, часто оркестрально звучащая фортепианная партия способствует успеху этой сонаты у слушателей» [8, с. 219]. Действительно, музыкальный текст предоставляет широкие возможности для создания красочной звуковой палитры — колоритных инструментальных сопоставлений, ярких эмоциональных диалогов. Композитор демонстрирует незаурядное драматургическое мастерство в передаче сокровенных мыслей и чувств героя. Соната Василенко представляет развернутое романтическое полотно, музыкальный язык которого, несмотря на свою индивидуальность, испытывает явное влияние григговского стиля. Первые такты фортепианного вступления, как и в виолончельной сонате Грига, начинаются триольным *ostinato* рояля, предшествующим появлению темы Главной партии.

² Годы создания — 1918–1923.

Allegro agitato ♩ = 100

The image displays a musical score for the first part of the Sonata for Cello and Piano by Edvard Grieg. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the cello part with a long melodic line starting on a half rest, followed by a piano (*p*) dynamic marking. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system continues the melodic development in the cello part and the rhythmic accompaniment in the piano part. The piano part includes several triplet markings and dynamic markings like *pp* and *p*.

Пример 2 — Э. Григ. Соната для виолончели и фортепиано. Ч. 1
Example 2 — E. Grieg. Sonata for cello and piano. Part 1

Allegro moderato

The musical score is written for viola and piano. It begins with the tempo marking "Allegro moderato". The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 3/8. The score is divided into four systems. The first system shows the viola part starting with a piano (*p*) dynamic and the piano accompaniment starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system includes dynamics like *p*, *v*, and *cresc.*. The third system continues the accompaniment with *p*. The fourth system concludes the theme with *p* and *pp* dynamics.

Пример 3 — С. Н. Василенко. Соната для альта и фортепиано. Главная партия
Example 3 — S. N. Vasilenko. Sonata for viola and piano. Primary theme

Среди других примеров — акцентированные кульминационные повторы, синкопированные аккорды рояля, широкого дыхания Побочная партия — лирический остров счастья, развернутая альтерная каденция, связывающая Первую и Вторую части сонаты.



Пример 4 — Фрагмент сонаты
Example 4 — Fragment of a Sonata



Пример 5 — Побочная партия
Example 5 — Secondary Theme

Cadenza *il tempo*

sf \rightarrow *pp*

Пример 6 — Каденция альты
Example 6 — Viola Cadence

Текст сонаты достаточно оригинален, на что обращает внимание Рогаль-Левицкий, определяя строение Побочной партии как трехчастную песню. Далее, форма Второй части «резко распадается на два различных и довольно самостоятельных эпизода — *fis-moll'*ный и *cis-moll'*ный» [11, с. 16]. Первый из них напоминает сказочный мир Востока, где гармонии рояля создают изысканное обрамление идущей вслед за ним темы альты.

Andante amorevole *con sord.*

pp

Пример 7 — Вторая часть
Example 7 — Second Part

О втором эпизоде Рогаль-Левицкий пишет, как о «малой трех-коленной песне, певучей и красивой» [11, с. 16], форма которой метрически достаточно свободна, что придает музыке непосредственный и импровизационный характер.

Связующим звеном к Третьей части служит краткое *Molto agitato* — вступление к последующей *Fughetta*, представляющей из себя яркий драматургический акцент. Полифония здесь «ограничивается только проведением в двух голосах экспозиции и контрэкспозиции, причем ни подлинной разработки, ни, тем более, заключения она не имеет» [11, с. 17].

По аналогии со Второй частью в конце *Fugetta* появляется связующий эпизод, подготавливающий репризу. Рогаль-Левицкий указывает на сходство и различие крайних частей сонаты в презентации тематического материала, его строения и тонального плана. Особое внимание уделяется коде, которой предшествует значительно измененная по своему музыкальному языку *Fugetta*. Иначе говоря, драматическое развитие приводит к генеральной паузе, а затем к «интересной коде, распадающейся на три составных элемента...» [11, с. 17], последний из которых — грандиозное заключение всего сонатного цикла.

В завершение отметим мастерство, выразительность, мелодическое богатство и яркость композиторского мышления Василенко, что позволяет говорить о нем как о художнике, обладающим редким даром сопереживания и творческого взгляда на мир. Благодаря этому соната для альта и фортепиано прочно вошла в учебный и концертный репертуар и, наряду с произведениями Рославца, стала отражением музыкальной жизни 20-х гг. XX в. Очевидна полярность художественных представлений авторов, объединяющих классику и авангард в динамично развивающуюся формулу «от традиции к современности». Ее аксиоматическая сущность не что иное, как вечный источник обновления, «объективная данность, данная нам в ощущениях». Отсюда возникает вариативность и разнообразие музыкальных прочтений сонаты для альта и фортепиано, яркой страницы в летописи ушедшего века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Артамонова Е. А.* Композитор Сергей Василенко и его вклад в русскую музыкальную культуру // *Художественное образование и наука*. 2015. № 3. С. 96–103.
- 2 *Василенко С. Н.* Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. 375 с.
- 3 Василенко Сергей Никифорович // *Lounb.ru*. URL: <http://lounb.ru/lipregion/culture/68-territoriya-kino/deyateli-kinoiskusstva/alfavit-kinoshnikov/283-vasilenko-sergej-nikiforovich-1872-1956> (дата обращения: 01.08.2021).
- 4 *Гайдамович Т. А.* Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации. М.: Музыка, 1993. 263 с.
- 5 *Лобанова М. Н.* Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011. 284 с.
- 6 *Лурье А. С.* Скрябин и русская музыка // *Вишневецкий И. Г.* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 168–181.
- 7 Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
- 8 *Поляновский Г. А.* Сергей Василенко: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1964. 276 с.

- 9 Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. М.: Музыка, 1980. Ч. 2. Кн. 3 (1917–1945). 589 с.
- 10 Рогаль-Левецкий Д. Р. Камерная музыка С. Н. Василенко // Сергей Василенко: XXV лет музыкальной деятельности: Юбилейный сб. ст. М.; Л.: Изд-во Московского общества драматических писателей и композиторов, 1927. С. 81–88.
- 11 Рогаль-Левецкий Д. Р. Сергей Василенко и его альтовая соната. М.: Музыкальный сектор, 1927. 22 с.
- 12 Саввина Л. В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 42 с.

© 2022. Olga V. Radzetskaya
Moscow, Russia

**SONATA FOR VIOLA AND PIANO
IN THE RUSSIAN MUSICAL ART
OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY:
WORKS BY N. A. ROSLAVETS AND S. N. VASILENKO**

Abstract: The study examines the little-known and rarely performed Sonatas for viola and piano by N. A. Roslavets and S. N. Vasilenko, famous musicians and public figures, major representatives of the Russian school of composition, written due to the growing interest in viola performance, technical and artistic capabilities of the instrument. This trend is based on a direct response to the work of V. V. Borisovsky, who became one of the great interpreters of this repertoire and determined the path of its development up to the present time. The sonata for viola and piano has become a space for experiment, symbolizing the departure from academic canons, the emergence of an alternative type of thinking, the birth of original musical systems. Another facet of this process came to be the compositions written in line with romantic tendencies characteristic of the chamber ensemble in Russian music. The paper focuses on the stylistic and genre features of these compositions, their artistic content, close to the current trends of musical art of the first third of the 20th century. The author displays a diverse palette of intellectual and creative facets, and identifies characteristic features of the composer's handwriting of Roslavets and Vasilenko in the context of traditions and innovation, successive relationships and new aesthetic views.

Keywords: N. A. Roslavets, S. N. Vasilenko, sonata for viola and piano, Russian musical art.

Information about the author: Olga V. Radzetskaya — DSc in Arts, Professor, Professor, Institute “Maimonides Academy”, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 52/45, 115035 Moscow, Russia. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1595-1047>

E-mail: olgabreman@yandex.ru

Received: August 03, 2021

Approved after reviewing: October 10, 2021

Date of publication: June 28, 2022

For citation: Radzetskaya O. V. Sonata for viola and piano in the Russian musical art of the first third of the 20th century: works by N. A. Roslavets and S. N. Vasilenko. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2022, vol. 64, pp. 292–303. (In Russian)
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-292-303>

REFERENCES

- 1 Artamonova E. A. Kompozitor Sergei Vasilenko i ego vklad v russkuiu muzykal'nuiu kul'turu [Composer Sergey Vasilenko and his Contribution to Russian Musical Culture]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 2015, no 3, pp. 96–103. (In Russian)
- 2 Vasilenko S. N. *Vospominaniia* [Memoirs]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1979. 375 p. (In Russian)
- 3 Vasilenko Sergei Nikiiforovich [Vasilenko Sergey Nikiiforovich]. In: *Lounb.ru*. Available at: <http://lounb.ru/lipregion/culture/68-territoriya-kino/deyateli-kinoiskusstva/alfavit-kinoshnikov/283-vasilenko-sergej-nikiiforovich-1872-1956> (accessed 01 September 2021). (In Russian)
- 4 Gaidamovich T. A. *Russkoe fortepiannoe trio: istoriia zhanra. Voprosy interpretatsii* [Russian Piano Trio: the History of the Genre. Issues of Interpretation]. Moscow, Muzyka Publ., 1993. 263 p. (In Russian)
- 5 Lobanova M. N. *Nikolai Andreevich Roslavets i kul'tura ego vremeni* [Nikolay Andreevich Roslavets and the Culture of his Time]. St. Petersburg, Petroglif Publ., 2011. 284 p. (In Russian)
- 6 Lur'e A. S. Skriabin i russkaia muzyka [Scriabin and Russian Music]. In: *Vishnevetskii I. G. Evraziiskoe ukhlonenie v muzyke 1920–1930-kh godov: Istoriia voprosa. Stat'i i materialy A. Lur'e, P. Suvchinskogo, I. Stravinskogo, V. Dukel'skogo, S. Prokof'eva, I. Markevicha* [Eurasian Deviation in Music of the 1920s–1930s: A History of the Issue. Articles and Papers by A. Lur'e, P. Suvchinskii, I. Stravinskii, V. Dukel'skii, S. Prokof'ev, I. Markevich]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005, pp. 168–181. (In Russian)
- 7 *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary], ex. ed. G. V. Keldysh. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1990. 672 p. (In Russian)
- 8 Polianovskii G. A. *Sergei Vasilenko: zhizn' i tvorchestvo* [Sergey Vasilenko: Life and Works]. Moscow, Muzyka Publ., 1964. 276 p. (In Russian)
- 9 Raaben L. N. Kamernaia instrumental'naia muzyka [Chamber Instrumental Music]. In: *Muzyka XX veka: ocherki: v 2 ch.* [Music of the XX Century: Essays: in 2 Parts]. Moscow, Muzyka Publ., 1980. Part 2. Book 3 (1917–1945). 589 p. (In Russian)
- 10 Rogal'-Levitskii D. R. Kamernaia muzyka S. N. Vasilenko [Chamber music by S. N. Vasilenko]. In: *Sergei Vasilenko: XXV let muzykal'noi deiatel'nosti: Iubileinyi sbornik statei* [Sergey Vasilenko: XXV years of Musical Activity: Anniversary Collection of Articles]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Moskovskogo obshchestva dramaticheskikh pisatelei i kompozitorov Publ., 1927, pp. 81–88. (In Russian)
- 11 Rogal'-Levitskii D. R. *Sergei Vasilenko i ego al'tovaia sonata* [Sergey Vasilenko and his Viola Sonata]. Moscow, Muzykal'nyi sektor Publ., 1927. 22 p. (In Russian)
- 12 Savvina L. V. *Zvukoorganizatsiia muzyki XX veka kak ob"ekt semiotiki* [Sound Organization of Music of the 20th Century as an Object of Semiotics: DSc thesis, summary]. Saratov, 2009. 42 p. (In Russian)