

# Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-120-131



## Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12 Филиппа Ярнаха в контексте неоклассических тенденций



*Алексей Николаевич Вакер*

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,  
aleksei1991v@yandex.ru <https://orcid.org/0009-0009-2011-907X>*

**Аннотация:** Статья посвящена творчеству Филиппа Ярнаха, немецкого композитора французского происхождения. На примере его Сонатины для флейты и фортепиано оп. 12 рассмотрены неоклассические тенденции в немецкой музыке 1920-х годов. Филипп Ярнах обучался композиции у Феруччо Бузони как раз в те годы, когда тот провозгласил поворот к «молодой классичности» ("junge Klassizität") в своем открытом письме музыковеду Паулю Беккеру. Композиторы, испытавшие влияние неоклассических тенденций 1920-х годов, противопоставляли себя, с одной стороны, романтизму, а с другой — экспрессионизму. Эстетические идеи неоклассицизма как нового направления в немецкой музыке 1920-х годов нашли в творчестве Ярнаха прямое выражение.

В статье приведен анализ основных композиционных средств, используемых Ярнахом в Сонатине для флейты и фортепиано. Рассмотрена связь Сонатины с музыкой прошлых эпох (барокко, венская классика) в том числе на уровне формы, фактуры, тонального плана, гармонии и аккордики.

Изучение наследия Филиппа Ярнаха важно для понимания тенденций, имевших место в немецкой музыке в период между первой и второй мировыми войнами.

**Ключевые слова:** Филипп Ярнах, неоклассицизм, Феруччо Бузони, Сонатина для флейты и фортепиано, камерная музыка, барокко, полифония

**Для цитирования:** Вакер А. Н. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12 Филиппа Ярнаха в контексте неоклассических тенденций // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 120–131. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-120-131

# *From the history of foreign musical culture*

Original article

## Sonata for Flute and Piano op. 12 by Philipp Jarnach in the context of neoclassical trends

Aleksei N. Vaker

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
aleksei1991v@yandex.ru <https://orcid.org/0009-0009-2011-907X>*

**Abstract:** The article is devoted to the music of Philipp Jarnach, the German composer of French origin. The Neoclassical tendencies in German music are researched in this article by the example of Jarnach's Sonatina for flute and piano op. 12. Philipp Jarnach studied composition with Ferruccio Busoni just as Busoni declared the appeal to so called "Young Classicism" ("Junge Klassizität") in his open letter to musicologist Paul Bekker. The composers, who were influenced by Neoclassical tendencies of 1920-s, opposed themselves to Romanticism on the one hand and to Expressionism on the other. The aesthetic ideas of Neoclassicism as a new style in German music of 1920-s were reflected in the music by Jarnach.

The article provides the analysis of the main compositional tools used by Jarnach in his Sonatina for flute and piano. The connection of the Sonatina with the music of past eras (Baroque and First Viennese School) is considered, including at the level of music form, texture and harmony.

Studying Jarnach's music is important for understanding the tendencies in German music between the First and the Second World Wars.

**Keywords:** Philipp Jarnach, Neoclassicism, Ferruccio Busoni, Sonatina for flute and piano, chamber music, Baroque, polyphony

**For citation:** Vaker A. N. Sonata for Flute and Piano op. 12 by Philipp Jarnach in the context of neoclassical trends. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):120-131. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-120-131

Немецкий композитор французского происхождения Филипп Ярнх (1892–1982) стал одной из заметных фигур музыкальной культуры Германии первой половины XX века. Родившийся и получивший свое первое образование во Франции, Ярнх в возрасте 22 лет переезжает в Швейцарию, где берет уроки у Феруччо Бузони. В 1921 году, после окончания первой мировой войны, Ярнх вслед за Бузони принимает решение переехать в Берлин. С этого момента молодой композитор активно включается в немецкую музыкальную жизнь, общается с представителями так называемой «новой му-

зыка»<sup>1</sup>, становится членом художественного объединения *Novembergruppe*<sup>2</sup>. Его сочинения исполняются на Донауэшингенском фестивале, их начинает публиковать издательство Schott. В 1927 году в возрасте 34 лет Ярнах занимает должность профессора Консерватории Кёльна и спустя еще четыре года принимает немецкое гражданство.

На творческий метод молодого автора не могла не повлиять атмосфера послевоенной Германии. Первая мировая война, падение кайзеровской империи повлекли за собой изменения в социальном устройстве страны, которые отразились и на искусстве. Наступил кризис старых идей, произошло окончательное разочарование в идеалах романтизма. Ужасы войны и социальные потрясения вызвали глубокую и болезненную рефлексию, наиболее наглядно отразившуюся в музыке экспрессионизма. Однако одновременно с их кричащим, болезненным искусством все более актуальными в музыкальной культуре Германии становились и другие идеи — идеи неоклассицизма.

Неоклассицизм как стиль основательно рассмотрен в отечественной и зарубежной музыковедческой литературе. Среди отечественных источников следует отметить монографию «Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки» [1] и диссертацию «Исторический аспект проблемы неоклассицизма»<sup>3</sup> В. П. Варунца. Основы эстетики неоклассицизма на примере взглядов П. Хиндемита и И. Стравинского рассмотрены в монографии Н. Г. Шахназаровой «Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита»<sup>4</sup>. Среди новейших публикаций, затрагивающих вопросы музыкального неоклассицизма — диссертация Л. М. Корчинской о камерных сонатах Хиндемита<sup>5</sup>, статья Т. Б. Сидневой о неоклассицизме С. С. Прокофьева<sup>6</sup>, монография Н. А. Брагинской о параллелях в творчестве Стравинского с западноевропейской музыкой, в которой немало внимания уделено пересечениям с творчеством композиторов-неоклассицистов<sup>7</sup>. Сре-

<sup>1</sup> Термин «новая музыка» был введен музыковедом и критиком Паулем Беккером. Обычно он употребляется по отношению к музыке новых направлений, начиная с 1910-х годов вплоть до настоящего времени. См.: Bekker P. Neue Musik // Neue Musik — Dritter Band der Gesammelten Schriften. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1920.

<sup>2</sup> *Novembergruppe* — художественное объединение, в которое входили музыканты, художники, архитекторы, видящие своей целью сближение искусства с жизнью и объединение художников и рабочих. В разное время ее членами были Курт Вайль, Ханс Эйслер, Василий Кандинский.

<sup>3</sup> Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма: диссертация... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Виктор Пайлакович Варунц; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

<sup>4</sup> Шахназарова Н. Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М.: Советский композитор, 1975.

<sup>5</sup> Корчинская Л. М. Камерные сонаты для различных инструментов с фортепиано П. Хиндемита: идея гармонии мира и музыкальная композиция: диссертация... канд. искусствоведения: 17.00.02. Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2022.

<sup>6</sup> Сиднева Т. Б. Граница классического и неклассического в мышлении Прокофьева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4. С. 85–91.

<sup>7</sup> Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2023.

ди зарубежных источников можно выделить исследования С. Мессинга<sup>8</sup>, М. Хайда<sup>9</sup>, Т. Левитца [2].

Манифестом немецкого неоклассицизма и в некотором смысле его отправной точкой можно считать открытое письмо Бузони музыковеду Паулю Беккеру “Junge Klassizität” («Новая классичность» или «Новая образцовость»), опубликованное в январе 1920 года<sup>10</sup>. В нем композитор декларирует возвращение к эстетическим идеалам прежних эпох (прежде всего, барокко и венской классики), «*отбор и использование всех достижений прошлого опыта и воплощение их в твердую и изящную форму*» [3, 1].

Ярнах был преданным другом Бузони<sup>11</sup>, в 1923 году Бузони в одном из разговоров поставил молодого композитора на первое место среди всех своих учеников [2, 505]. Закономерно, что Ярнах стал одним из тех, в чьем творчестве эстетические позиции Бузони нашли прямое выражение.

В музыке Бузони неоклассические интенции естественно сочетаются с романтическими стилевыми признаками<sup>12</sup> (его творчество даже и в поздний период жизни обнаруживает заметное влияние композиторов-романтиков, в особенности Листа), при этом Ярнах принадлежал уже другому, новому поколению композиторов, для которых сам дух романтической музыки с его пафосом и открытым выражением чувств был чужд, а обращение к более ранним эпохам уже имело протестный, во многом антиромантический характер.

В 1920-е годы Ярнах писал музыку в основном для камерных составов и инструментов соло. В струнном квартете, струнном квинтете, сонатине для флейты, сонатах для скрипки соло, в фортепианных сочинениях наиболее уместно и точно удавалось использовать выразительные средства, в наибольшей степени соответствовавшие стилистике новой классики. Макс Буттинг, размышляя о немецком неоклассическом движении 1920-х годов, писал в своей автобиографии: «*Тогдашнее двадцатипяти-тридцатилетнее поколение отвергало большие оркестровые произведения старшего поколения, потому что они ему уже мало что говорили. Молодое поколение стало благодаря войне серьезным и отчасти даже суровым и требовало сути. <...> Таким образом, поворот*

<sup>8</sup> Messing S. Neoclassicism in music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic. London: UMI Research press, 1988. 248 p.

<sup>9</sup> Hyde M. M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth- Century Music // Music Theory Spectrum, Autumn. 1996. Vol. 18, No. 2, p. 200–235.

<sup>10</sup> См.: Busoni F. Junge Klassizität // Frankfurter Zeitung. 7 Februar 1920. Позднее данное письмо было также опубликовано в сборнике: Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920–1950. Tutzing: Hans Schneider, 1988.

<sup>11</sup> Свидетельством тесных творческих отношений между двумя музыкантами, а также и некоторой преемственности Ярнахом идей Бузони служит также то, что именно Ярнах был тем, кто после смерти Бузони дописывал финальную сцену его оперы «Фауст». Сегодня эта опера ставится с дописанными Ярнахом эпизодами.

<sup>12</sup> Неоклассические тенденции, а также взаимодействие романтического и неоклассического в творчестве Бузони рассмотрено в диссертации Инны Заславской. См.: Заславская И. Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферручо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Петрозаводск, 1997.

к камерной музыке явился в одно и то же время следствием как новой идейной позиции, так и практических потребностей» [4, 148].

Сонатина для флейты и фортепиано ор. 12 была издана и впервые исполнена перед публикой в 1920 году. Она стоит в ряду сочинений того времени, в которых проявилась, с одной стороны, тенденция к кристаллизации форм и прояснению фактуры, с другой стороны, колористичность гармонического языка с очевидным влиянием французской музыки рубежа веков. Сходный синтез мы видим в камерно-ансамблевой и фортепианной музыке Клода Дебюсси (Сюита для фортепиано, Менуэт и Паспье из «Бергамасской сюиты») и Мориса Равеля (Сонатина для фортепиано, «Гробница Куперена», Струнный квартет).

Сонатина одночастна. Согласно авторским эскизам и наброскам, композитор изначально предполагал, что она будет как минимум в двух частях, однако позже отказался этого замысла в пользу одночастности<sup>13</sup>. Хотя границы разделов Сонатины ясно очерчены, трактовать ее форму можно по-разному. С одной стороны, здесь есть все признаки сложной трехчастной репризной формы, где крайние разделы написаны в сдержанном темпе (авторское обозначение *Langsam* — медленно), а средний раздел представляет собой более развернутое оживленное скерцо (*Bewegt* — подвижно). С другой стороны, скерцо в середине Сонатины неоднородно, в нем можно выделить как минимум две темы, одна из которых в результате некоторого развития возникает сначала в тональности доминанты, затем возвращается в конце скерцо в основной тональности, что вызывает ассоциации с побочной партией, а всему скерцо это придает черты сонатной формы. При этом относительная лаконичность медленных эпизодов в начале и в конце Сонатины позволяет представить их в качестве вступления, предвещающего сонатную форму, и коды, замыкающей ее.

Такая лаконичная трактовка сонатной формы роднит рассматриваемую Сонатину со второй частью Сонаты для скрипки и фортепиано Дебюсси, первыми частями фортепианной Сонатины и Струнного квартета Равеля. Миниатюрность сонатной формы в некоторых произведениях 1910–1920-х годов воспринимается как новая тенденция, если сравнивать с объемными, близкими к симфоническим масштабам романтическими сонатами Шопена, Листа, Брамса, Чайковского.

Важную роль в развитии музыкального материала Сонатины играет полифония. Уже в первых тактах при одном взгляде на нотный текст очевидна линейная природа голосоведения. Фактура краткого пятитактового фортепианного вступления складывается из трех пластов: мерного мелодически оформленного баса, ритмически прихотливой мелодии и извилистой мелодико-гармонической фигурации (пример 1).

<sup>13</sup> Об этом пишет исследователь Арне Йенер в своей диссертации "Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs", ссылаясь на архив Городской библиотеки Берлина [5, 36].

Пример 1. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано ор. 12, т. 1–8

Example 1. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 1–8

Flöte

Langsam (♩ = 92)

Klavier

legato dolce

molto dim.

pp

cresc.

Есть эпизоды, где композитор использует такие полифонические приемы, как трехголосный канон с ломаным порядком вступления голосов (пример 2, т. 16–18) и каноническая секвенция, которая не вполне точно выполнена, однако очертания ее очевидны (пример 3, т. 133–138).

Пример 2. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано ор. 12, т. 15–20

Example 2. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 15–20

molto rall.

dim.

A tempo (♩ = 100)

molto rall.

pp

p espress.

f

p espress.

f





Пример 3. Ф. Ярнх. Сонатина для флейты и фортепиано op. 12, т. 129–138

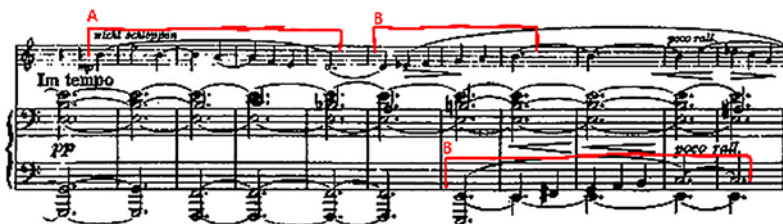
Example 3. Ph. Jarnach. Sonatina for Flute and Piano op. 12, bars 129–138



Музыкальная ткань насыщена имитационной полифонией. Как пример полифонического мышления композитора также приведем краткий эпизод в среднем разделе, где звучит контрапункт двух элементов уже звучавшей ранее темы. Имитационность здесь становится двигателем музыкального развития (пример 4, т. 83–110).

Пример 4. Ф. Ярнх. Сонатина для флейты и фортепиано op. 12, т. 83–110

Example 4. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 83–110





Эволюция полифонического мышления стала одной из неоклассических тенденций в немецкой музыке. Для Германии возврат к музыкальным традициям прошлого означал в значительной степени именно возрождение линейного письма в духе немецкого барокко. В этом смысле фигура И. С. Баха стала ориентиром и своеобразным символом<sup>14</sup>.

Культивирование полифонического мышления было также одним из педагогических принципов Бузони. В свой поздний период творчества он часто обращался к полифоническим инструментальным формам. В качестве примеров можно назвать такие фортепианные сочинения, как «Контрапунктическая фантазия» с ее четырьмя фугами, цикл «Пять кратких пьес для развития навыков полифонической игры», сюита «К молодежи» («An die Jugend»).

Таким образом, линейность фактуры в Сонатине Ярнаха закономерна как с точки зрения преемственности идеям его учителя, так и в контексте общей неоклассической тенденции обращения к полифоническим практикам прошлых эпох.

Ярнах, впоследствии сам преподавая композицию, следовал принципам Бузони, отдавая должное развитию навыков полифонического письма в процессе обучения. Один из его учеников композитор Адольф Бруннер<sup>15</sup> так вспоминал свои уроки: «Ярнах учил меня ясности контрпункта. Меня привлекли новые немецкие настроения в музыке. Он говорил: «Сделайте это по-настоящему простым.» Просил меня писать каноны — в октаву, в квинту, септиму и любой другой интервал; но в особенности фуги, двойные фуги. Все в пределах

<sup>14</sup> Наследие Баха оказало колоссальное влияние на композиторов неоклассицизма. Отдельно можно отметить знаковые полифонические циклы, ставшие своего рода посвящением Баху, такие как Контрапунктическая фантазия Феруччо Бузони, «Ludus tonalis» Пауля Хиндемита.

<sup>15</sup> Адольф Бруннер брал у Ярнаха уроки композиции в 1921 году в Берлине [2, 359].



тональности. <...> Темы, которые он придумывал для канонов, никогда не были хроматическими, они скорее были модальными. Это было впечатляюще...»<sup>16</sup>.

Музыкальная ткань Сонатины для флейты и фортепиано при этом не перегружена полифоническими приемами. Фактура насыщена событиями, имитационность становится фактором драматургического развития, но при этом музыка сохраняет прозрачность и легкий характер, что близко духу камерно-инструментального музицирования, например, сонатам для флейты и клавира И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

Насыщенная контрапунктом и имитациями фактура контрастирует с двумя эпизодами одноголосных флейтовых речитативов, напоминающих сольную инструментальную каденцию. Эти речитативы, создавая эффект как бы остановившегося времени, выполняют функцию своего рода границ разделов и способствуют ясности восприятия формы (пример 5).

Пример 5. Ф. Ярнх. Сонатина для флейты и фортепиано op. 12, т. 31–35

Example 5. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 31–35

Важная черта немецкого неоклассицизма — сохранение тональности или основного тона как центра притяжения, определяющего композицию. Ярнх писал, что «традиционная соната опирается... на принцип тонального единства» [6, 144], а атональность называл следствием всеобщего стиливого кризиса [6, 157]. В Сонатине он не отказывается от тональности, однако трактует ее довольно свободно. При наличии общего тонального центра присутствуют эпизоды, в которых тональная определенность сводится к минимуму.

<sup>16</sup> Интервью Адольфа Бруннера музыковеду Тамаре Левитц 20 июля 1989 г. Цит. по: [2, 494].

Ослабление тонально-гармонической функциональности, с одной стороны, и усиление роли полифонии, с другой, — взаимосвязанные процессы. В дальнейшем тенденция ослабления роли тональности в творчестве Ярнаха приведет к написанию вполне атональных трех Рапсодий ор. 20, после чего последует окончательное возвращение к тональному принципу.

Гармонический язык Сонатины самобытен, арсенал используемых композитором аккордов и созвучий отличается от классико-романтического. Ярнах не отказывается полностью от традиционной аккордики, основанной на терцовых структурах (трезвучиях, септаккордах), как это делали, например, Шёнберг, Веберн, Эйслер. Однако он использует и политональные созвучия, состоящие из квартовых, кварто-секундовых соединений. Система функциональных отношений здесь уже не играет той господствующей роли, как в романтической музыке XIX века, что позволяет говорить о хроматической тональности. Гармонический план в большей степени подчинен полифоническому развитию и взаимодействию голосов, нежели определяет их координацию.

Немецкий музыковед Арне Йенер, обозначая место Сонатины ор. 12 в творчестве Ярнаха, заметил, что *«как в отношении хронологии, так и стилистически, она представляет собой стык между немецким и французским периодами его творчества»* [5, 61]. Влияние французской музыки выражается в том числе в гармоническом языке. Например, встречаются эпизоды с параллельным ленточным голосоведением малых мажорных септаккордов (пример 6, т. 43–46), что часто также можно встретить у Дебюсси и Равеля, и именно это создает особый колорит, характерный для музыки импрессионизма.

Пример 6. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано ор. 12, т. 43–46

Example 6. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 43–46



При этом мелодический язык Ярнаха в большей степени насыщен хроматизмами, чем упомянутые произведения Дебюсси и Равеля. Ярнах более смело использует хроматически заостренные мелодические ходы, которые, полифонически переплетаясь, создают более сложную причудливую линейную ткань, что сближает с сочинениями композиторов его поколения, в том числе с Хиндемитом. В качестве одного из примеров такого рода

можно привести такт 205, в котором звучит мотив В-А-С-Н сразу в трех голосах (в одном из них в вертикальной инверсии) в разных транспозициях (пример 7, т. 205). Намеренно ли композитор создает аллюзию на монограмму Баха, неизвестно.

Пример 7. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12, т. 205

Example 7. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bar 205



Сонатина оп. 12 заняла свое закономерное место в творческой эволюции Филиппа Ярнаха, композитора молодого поколения послевоенной Германии. Она же и во многом ознаменовала начало его творческой зрелости. Это последнее сочинение Ярнаха, претерпевшее заметное влияние импрессионизма, которым композитор увлекался в юношеские годы, но при этом в ней уже обнаруживаются черты собственного авторского стиля, которые еще более явно раскроются в Струнном квартете оп. 16 (1923), Трех фортепианных пьесах оп. 17 (1924), Сонатине для фортепиано оп. 18 (1924). В Сонатине оп. 12 выражены поиски, характерные для музыкального модерна, в ней мы можем наблюдать отражение тенденций, характерных для немецкого неоклассицизма. Такие поиски нередко приводили молодых авторов к традициям давно забытого прошлого, что формировало эстетическую основу нового музыкального направления. Идеи новой классичности, сформулированные учителем Ярнаха Феруччо Бузони, наиболее полное выражение нашли уже в творчестве его учеников и их современников.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Варуңц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. — Москва: Музыка, 1988. — 80 с.
2. Lewitz T. Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921–1924: Ph. D. Dissertation / Tamara Lewitz; University of Rochester. — Rochester, NY, 1993. — 536 p.
3. Busoni F. Junge Klassizität / F. Busoni // Frankfurter Zeitung, 1920. — № 7. — S. 1.
4. Буттинг М. История музыки, пережитая мной. — Москва: Музгиз, 1959. — 313 с.
5. Jähner A. Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs: Ph. D. Dissertation / Arne Jähner; Technische Universität Berlin. — Berlin, 2019. — 334 S.
6. Jarnach Ph. Schriften zur Musik: mit Einführungen und Werkverzeichnis, hrsg. von Norbert Jers. — Berlin: Merseburger Verlag, 1994. — 218 S.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**А. Н. Вакер** — старший преподаватель кафедры специального фортепиано, аспирант кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

## REFERENCES

1. *Varunts V. P.* Muzykalnyi neoklassitsizm: Istoricheskiye ocherki [Musical Neoclassicism: Historical essays]. Moscow: Muzyka, 1988. 80 p.
2. *Lewitz T.* Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921–1924: Ph. D. Dissertation / Tamara Lewitz; University of Rochester. Rochester, NY, 1993. 536 p.
3. *Busoni F.* Junge Klassizität / F. Busoni // Frankfurter Zeitung, 1920. № 7. S. 1.
4. *Butting M.* Istoriya muzyki, perezhitaya mnoi [Musikgeschichte, die ich miterlebte] / perevod Yu. M. Sheinina. Moscow: Gosudarstvennoye Muzykal'noye Izdatel'stvo, 1959. 313 p.
5. *Jähner A.* Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs: Ph. D. Dissertation / Arne Jähner; Technische Universität Berlin. Berlin, 2019. 334 S.
6. *Jarnach Ph.* Schriften zur Musik: mit Einführungen und Werkverzeichnis, hrsg. von Norbert Jers. Berlin: Merseburger Verlag, 1994. 218 S.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

**Aleksei N. Vaker** — Senior Teacher of the Piano Department, Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 16.06.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.07.2025

Принята к публикации / Accepted: 09.09.2025