

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

© Молчанов, А.С., 2022

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-129-139

«ШАМАН» БОРИСА ЛИСИЦЫНА. НА СТЫКЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ И ТЕХНИК КОМПОЗИЦИИ В ПЕРИОД ПОСТАВАНГАРДА

А.С. Молчанов¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается одно из ярких сочинений в сибирской профессиональной музыке последнего десятилетия пьеса для виолончели соло «Шаман» Бориса Лисицына. Акцент сделан на композиционно-технических аспектах построения произведения и когнитивных возможностях его понимания на уровне музыкального материала, формирующего образ. В ходе анализа отмечается преобладание фазового характера композиции, сочетающей репризные паттерны с вариантным обновлением материала, а также разные интерпретационные версии сочинения, их влияние на общую структуру произведения и особенности ее восприятия. В связи с этим выделяются когнитивные стратегии обнаружения и ожидания, которые взаимодействуют между собой, определяя специфику восприятия звукового материала, организованного на основе тождественных, вариантно повторяемых элементов. Они проявляют ориентацию сочинения, прежде всего, на подготовленного слушателя. В результате пьеса Бориса Лисицына предстает в синтезе академической музыкальной традиции и авангардных техник композиции XX в., направленных на раскрытие музыкального образа шамана. В ходе его воплощения композитором отражены общие культурно-типологические представления о шаманизме в академической музыке, с учетом кросскультурных связей и развитием ритуальности в искусстве. Также музыкальный язык «Шамана» демонстрирует характерные проявления индивидуальной композиторской стилистики Лисицына с его высокой смысловой наполненностью интонационного содержания, представленного в объемном пространственно-временном континууме.

Ключевые слова: шаманизм, алеаторика, минимализм, когнитивный процесс, сибирские композиторы, музыка для виолончели

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Молчанов А.С. «Шаман» Бориса Лисицына. На стыке культурных традиций и техник композиции в период поставангарда // *Вестник музыкальной науки.* 2022. Т. 10, № 4. С. 129–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-129-139.

“SHAMAN” BY BORIS LISITSYN. AT THE JUNCTION OF CULTURAL TRADITIONS AND COMPOSITION TECHNIQUES IN THE POST-AVANT-GARDE PERIOD

A.S. Molchanov¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article analyzes one of the most striking compositions in the Siberian professional music of the last decade, the piece for solo cello “Shaman” by Boris Lisitsyn. The author

of the article focuses on the compositional and technical aspects of the realization of the composer's idea and the cognitive possibilities of understanding it at the level of the musical material forming the image. The analysis notes the predominance of the phase character of the composition, combining reprise patterns with the variant development of the material, as well as different interpretative versions of the composition, their influence on the overall structure of the work and the peculiarities of its perception. In this regard, the researcher identifies cognitive detection strategies and expectations that interact with each other, determining the specifics of the perception of sound material organized on the basis of identical, variably repeated elements. They show the orientation of the composition, first of all, to a competent listener. As a result, Boris Lisitsyn's work appears in the synthesis of academic musical tradition and avant-garde composition techniques of the twentieth century, aimed at revealing a specific musical image of a shaman. In the course of its embodiment, the composer reflected the general cultural and typological ideas about shamanism in academic music, taking into account cross-cultural ties and the development of ritualism in art. Also, the musical language of "Shaman" demonstrates the characteristic manifestations of Lisitsyn's individual compositional stylistics with its high semantic fullness of intonation content presented in the space-time continuum.

Keywords: shamanism, aleatorica, minimalism, cognitive process, Siberian composers, music for cello

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Molchanov, A.S. (2022), "«Shaman» by Boris Lisitsyn. At the junction of cultural traditions and composition techniques in the Post-Avant-garde period", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 129–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-129-139.

Тема шаманизма, шаманского действия неоднократно привлекала внимание профессиональных композиторов Сибири от сочинения «Талай-Хан» Андрея Анохина начала XX в. к пьесам и симфоническим картинам представителей национальных композиторских школ Сибири второй половины XX столетия (произведения Захара Степанова, Владимира Тока, Ларисы Санжиевой) до опусов композиторов европейской академической направленности (балет Юрия Юкечева «Шаман и Венера», 2-я часть «Саянского триптиха» Олега Проститова («Шаманка»), пьеса «Танец шамана» для арфы соло Андрея Молчанова) и др. Среди последних яркое самобытное сочинение для виолончели соло с эмblemным названием «Шаман» создал новосибирский композитор Борис Лисицын. Оно с успехом было исполнено виолончелистом Павлом Дашкиным на авторском концерте композитора в камерном зале Ново-

сибирской государственной филармонии в 2018 г.

По словам Бориса Лисицына, идея шаманства оказалась для него привлекательной и с точки зрения настроения, характера, который можно «схватить» и удерживать достаточно долго, и с позиции техники сочинения, требующей поиска новых приемов игры с целью художественного воплощения столь многогранного образа. Этими стремлениями объясняется и выбор инструмента, виолончели, как наиболее близкой к человеческому голосу, но более универсальной по своим техническим возможностям. Таким образом, уже на уровне авторского замысла в «Шамане» обозначаются как культурологические аспекты проявления целого самобытного музыкального пласта, так и более специфические композиционно-технические моменты его организации.

С точки зрения культурных реалий «Шаман» Лисицына находится

в русле тенденции универсализации и плюрализма музыкального языка, обнажающей кросскультурные связи. При этом в начале нового тысячелетия «во взаимодействие вступают ранее не пересекавшиеся между собой формы и жанры, стили и роды музыки, способы звукоизвлечения и уровни фиксации музыкального текста, инструментарии различных видов искусства и систем художественного мировидения» (Демешко Г., 2016, с. 62). Сочинение примыкает и к направлению «новый ритуал», объединяющему такие целостные явления, как минимализм и «новая простота», а также музыку действия. Как подчеркивает Г.А. Демешко: «Культурная мотивация многочисленных обращений к такого рода тематике – не только повышенный интерес композиторов к “знанию предков”, но и, по-видимому, стремление через эмоцию ритуала восполнить определенную брешь в эмоциональной культуре современного общества, связанную с дефицитом общения» (2016, с. 64).

Не стоит забывать и о внешней привлекательности, театральной сути образа шамана, связанного с реальным прототипом ритуальных обрядов и действий. «Всякий настоящий шаманский сеанс становится в конечном итоге спектаклем, не имеющим аналога в повседневном опыте. Фокусы с огнем... демонстрация магических способностей показывают другой, сказочный мир богов и магов, мир, в котором все кажется возможным, где умершие возвращаются к жизни, а живые умирают, чтобы затем воскреснуть, где в одно мгновение можно исчезнуть и снова появиться, где опровергаются “законы природы” и по-

является и интенсивно присутствует некая сверхчеловеческая “свобода”» (Элиаде М., 2000, с. 276).

В то же время отметим, что произведение Лисицына, конечно, не является прямой иллюстрацией шаманского ритуала, а должно осмысливаться как «концертная пьеса в определенном образе», отражающая в обобщенном смысле основные этапы шаманского действия: начало (вступление), раскочка (вариантное прорастание), развитие, кульминация, отход (заключение). Однако конкретность образа, отраженная в программном названии, неизбежно связывает это сочинение с прототипом целого пласта мировой культуры, в том числе ее большей части, которая бытует на территории коренных народов Сибири, и образцы которых Лисицын имел в виду при создании своего произведения. При этом, благодаря тесным связям с Новосибирском и Новосибирской государственной консерваторией, в частности, композитор имел возможность познакомиться с подлинными образцами традиционного шаманизма, что очень важно. Поскольку «Шаманские тексты – это целостные синкретические произведения вербально-музыкальной природы» (Сыченко Г., 2011, с. 198). А как раз подлинный «музыкально-поэтический текст является основной несущей конструкцией шаманского ритуала. Именно он сохраняется до последнего момента существования аутентичного шаманизма» (Сыченко Г., 2018, с. 920).

Соответственно изучение произведений профессионального композиторского творчества, оперирующих столь многогранной культурно-этнической тематикой – актуальная задача современного музыкознания.

Однако в настоящем обращении к теме нас будут интересовать не общие этнокультурные вопросы воплощения авторского замысла, а в первую очередь аспекты его композиционно-технической реализации и когнитивные возможности понимания на уровне музыкального материала, формирующего образ.

Цель статьи – показать основные методы работы композитора с музыкальным материалом и особенности его исполнительской интерпретации, влияющие и на план выражения текста, и на план его восприятия. В задачи статьи входит: 1) анализ тематизма и примененных техник композиции; 2) изучение общей структуры сочинения; 3) сравнение различных исполнительских версий пьесы; 4) составление когнитивной схемы произведения, отражающей стратегии музыкального восприятия; 5) выявление общей звуковой направленности сочинения, раскрывающей его смысловый потенциал.

В основе музыкального воплощения пьесы лежат два качественно противопоставленных звуковых пласта. Первый – это различного рода бурдоны: одиночные либо же двойные (квинтовые) педальные, а также ритмизованные их варианты. Второй – короткие (из двух – трех звуков) мелодические мотивы, а также различные гармонические интервальные последовательности, фигурационные ходы (преимущественно по звукам диссонирующих аккордов), глиссандирующие переходы как более широкие, так и узкообъемные. Их взаимодействие носит свободный вариантный характер, но в целом подчинено техникам минимализма и алеаторики (пример).

Минимализм выражается в характере последовательного развертывания звукового процесса, где приращение новых элементов дается постепенно, как бы в расширенном, растянутом во времени варианте, а также в наличии в произведении обозначенных знаками репризы звуковых паттернов, сегментирующих музыкальный материал. Композитор пользуется ими эпизодически, в основном на экспозиционном и кульминационном участках формы.

Другая техника, алеаторика, заключается в свободной вариативности подхода исполнителя к материалу. Отправным моментом здесь служит содержащееся в нотах предписание композитора: пьеса может исполняться в трех вариантах: *1) как написана; 2) с вариантами реприз; 3) с вариантами реприз и импровизацией на заданный материал.* Таким образом, исполнитель наделяется определенной свободой и может вносить изменения сообразно своим представлениям и исполнительскому чутью, а сама структура пьесы может растягиваться или же сжиматься в зависимости от условий реализации. Но все же в понимании композитора, это, прежде всего, «закрытая алеаторика, где процесс выписан, а форма завершена», и основное ее значение в том, что в данном контексте она «помогает свободному течению процесса» и тем самым находится в соответствии с избранным характером образа.

Что же касается исходной структуры «Шамана», то в свернутом виде мы можем отметить опору на интонационно-фазную форму, вырастающую из одного интонационного зерна, которое через вариантное развертывание и добавление но-

A)

Shaman

Violoncello solo

Boris Lisitsin

♩ = 140

arco non vibr. (Rubato)

p

poco a poco cresc

mp

B)

Gilésando

Gilésando

sul ponticello (not equal notes) sempre

repeat 2-4 times

Gilésando

Gilésando

arco

pizz.

Like tamburino - by hand *p*

p

вых элементов приводит движение к кульминации, а затем неизбежно устремляется к спаду. Первая экспозиционная фаза (сегменты 1–10)¹ излагает ведущий типизированный материал в сочетании бурдона

и интонационных мотивов, которые постепенно переходят в ритмизованные интервальные последовательности, имитирующие удары по бубну и флажолетные фразы на повторе одного звука в верхнем регистре.

Вторая фаза (сегменты 11–23) вариантное продолжение (раскачка) содержит ритмизованный остиганный материал с акцентным варьированием мотивов, а также гармонические аккордовые и интервальные последовательности в сочетании диссонирующих и консонирующих созвучий в моноритме (ум.5, ум.4, м.2, ч.4. м.3, б.7).

Третья фаза (сегменты 24–50) носит развивающий характер и строится на интенсивном соотношении разных сегментов, которые излагались ранее (мотивы с глиссандо, гармонические ноты, аккорды, квинтовые басы), с периодическим добавлением новых компонентов (фигурационных фраз по звукам диссонирующих аккордов, протяженного глиссандо, ритмизованных октавно повторяющихся звуков).

Четвертая, кульминационная фаза (сегменты 51–61) в сжатом экспрессивном виде включает интонационное заострение повторяющихся гармонических интервалов септим и нон и их интонационное ниспадение с большими скачками вниз при подключении нижнего остиганного пласта в виде коротких повторенных квинт и отдельных звуков, а также басовых последовательностей с ускорением, которые были обозначены в конце первого раздела. А завершают ее восходящая фраза глиссандо и повторение интервала большой септимы *до-си* в верхнем регистре.

Пятая заключительная фаза (отход) строится на гармонических интервалах в низком регистре, повторяя уже знакомую по прошлым фрагментам последовательность из ум.5– ум.4–м.2, с периодическим добавлением ч.5. Звучание все время

вращается на этих нотах, постепенно ослабляя динамику, и ритмически выстраивается в виде свободной прогрессии от половинной ноты до бревиса, застывая в конце на чистой квинте *до-соль*, а затем на малой секунде *фа#-соль*, сохраняя звенящую напряженность образа, хоть и ослабленную динамикой *piano*.

Быстроенная композиция является логически выверенной и завершенной. Но в ситуации реального звукового воплощения пропорции между указанными композиционными этапами могут смещаться. Особенно это относится к первым двум фазам, из-за обилия реприз сегментов которых их звуковой объем заметно превышает остальные, так что акцент смещается в сторону медитативной природы образа, важности внутреннего ощущения повторяемых простых звуковых элементов, подготавливающих будущие события. Это заметно при анализе конкретных исполнительских версий сочинения. Обратимся непосредственно к ним: версия 1 в исполнении Николая Гируняна – 17 мин 30 с (первая фаза 8.13), версия 2 в исполнении Павла Дашкина – 19 мин 32 с (первая фаза 9.04).

В целом Николай Гирунян играет пьесу в более экспрессивной манере, с явно большим вибрато и с заметным варьированием протяженности отдельных мелодических и гармонических элементов, сжимая их при повторении, пропуская некоторые повторы сегментов. Он более концентрированно проживает образ. Игра Павла Дашкина менее насыщена звуковой экспрессией. Он начинает практически ровным звуком, словно демонстрируя мир тайного мистического, которое по-

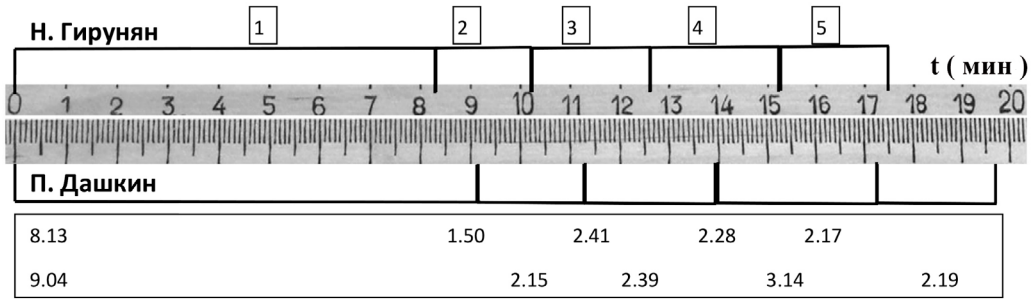


Рис. 1. Исполнительская диаграмма распределения фаз по времени в пьесе «Шаман»

степенно материализуется в более открытые земные краски. В результате первая фаза формы получается более протяженной (по абсолютной продолжительности времени звучания), а распределение сегментов внутри нее выглядит более равномерным. Однако при данных отличительных нюансах общий принцип компоновки материала и распределения времени между крупными фазами формы у данных исполнителей схож, что также обеспечивается контролируемой алеаторикой со стороны композитора (рис. 1).

В общей же когнитивной схеме сочинения, где отражается процесс прохождения музыкального материала во времени в соотношении с уровнями заполнения музыкальной памяти, можно обнаружить следующую особенность. На первом участке формы движение долго вращается вокруг повторяемых тождественных музыкальных сегментов, приращение которых дается крайне зонировано. Количество материала ограничено, и у памяти слушателя есть определенные ресурсы для формирования антиципации в виде активного ожидания дальнейших событий, которые очевидно должны произойти в будущем. Тем самым в резерве остается некоторое время

для осуществления данной интенции. Однако по мере развития в пьесе характер раскрытия материала становится более интенсивным, наполняя память новыми сочетаниями элементов, образуя на отдельных участках их устойчивые конфигурации (рис. 2).

Таким образом, стратегия развертывания (обнаружения) материала оправдывает себя и музыкальное движение, достигнув кульминационного плато, постепенно приходит к свертыванию звучания. Сквозным соединительным элементом становится звук *соль*, который пронизывает все фазы сочинения, участвует в большинстве гармонических интервальных комбинаций, является звуковым инициалом пьесы и ее осевым тоном, занимающим заметное положение в структуре восприятия произведения. А его периодические изменения по амплитуде колебаний, приводящие то к звуковому разрастанию бурдона (что особенно заметно в первой фазе), то, наоборот, к свертыванию, насыщают образ особым дыханием, делают его, по сути, наполненным жизнью.

В итоге, пьеса «Шаман» Бориса Лисицына – интересный самобытный сплав академической музыкальной традиции и авангардных техник

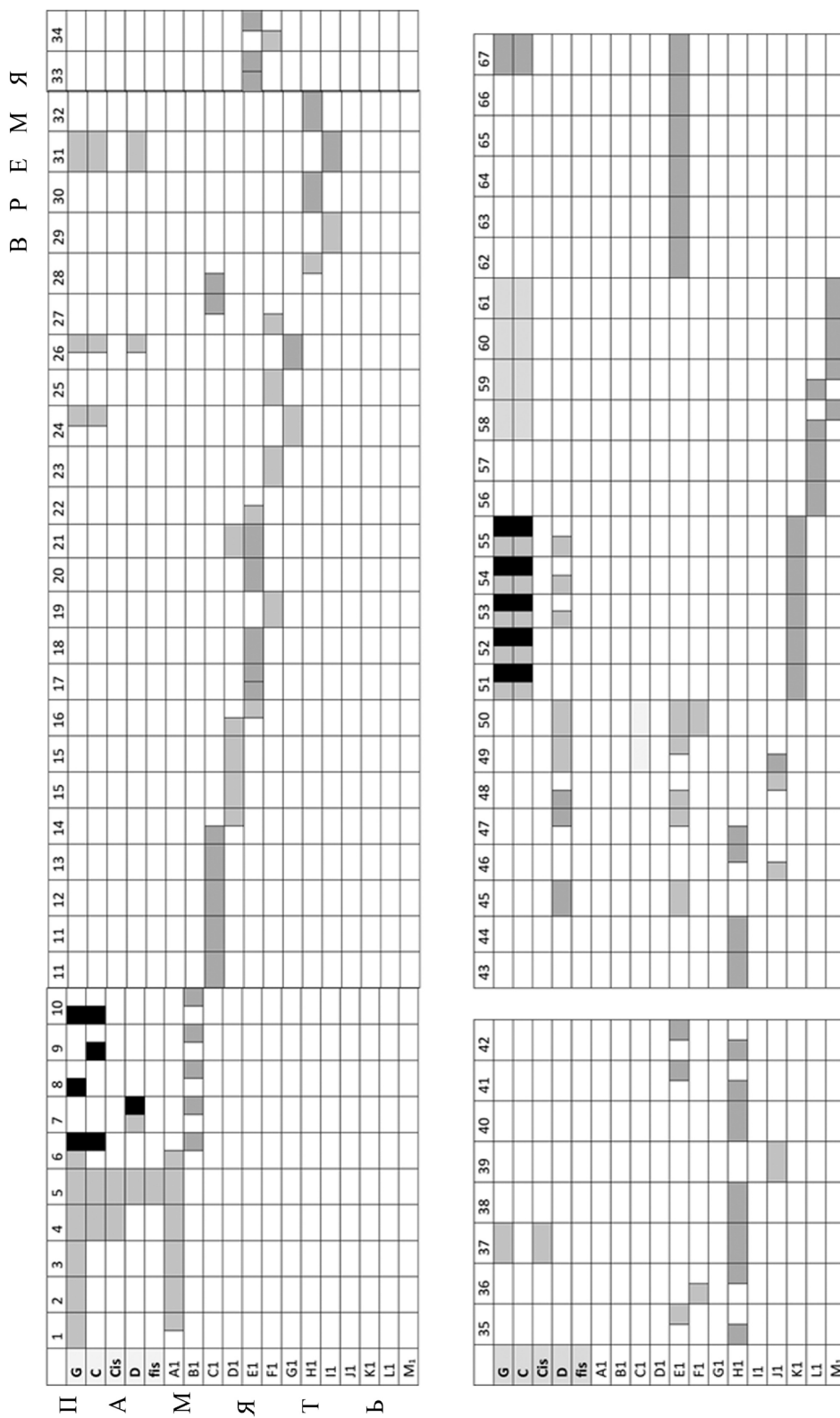


Рис. 2. Общая когнитивная схема пьесы «Шаман»

композиции XX в., направленных на раскрытие конкретного музыкального образа шамана, то, как мы представляем его в культуре, и как он мог бы быть воплощен в академической музыке. При этом внешняя атрибутика подчинена художественному проецированию важных содержательных компонентов звучания. Указанные выше особенности композиционного строения пьесы и характер развертывания звукового материала в ней указывают на определенные когнитивные особенности, которые говорят в пользу адресности этой музыки, прежде всего, на подготовленного слушателя, имеющего познавательный ресурс в реализации стратегии ожидания. Это подтверждает опыт исполнения данного сочинения в концертах разного типа, который в целом можно определить как вполне успешный².

Однако в силу того, что раскрытие материала произведения происходит постепенно, формируя длинную фазу раскочки, то естественно возникают повышенные требования к когнитивным способностям слушателя. С одной стороны, музыкальное сознание, высвобожденное очевидностью повторения, может сосредоточиться на микроструктурном уровне сочинения, раскрыть, так сказать, богатство звука. С другой – стратегия ожидания, которую также поддерживает повторение, будет требовать обновления и, не получая его в нужный момент, акцентировать внимание на вопросе «как долго может продлиться это звучание?», что у неподготовленного слушателя может вызвать вполне резонное раздражение и недоумение.

Как подчеркивает Ж.-М. Шовель: «С одной стороны, мы имеем дело

с напряжением, “направленным на материал”, с другой – с напряжением, “ориентированным на время”. На самом деле музыка часто объединяет эти два типа напряжения, поскольку формы используют оба типа тактики времени, будь то последовательно, либо одновременно... Более того, тип временного переживания, напрямую не исходит из самой музыки, и в огромной степени зависит от способности слушателя генерировать категории, выстраивать познавательный путь. Эта способность также в значительной степени определяется социальной практикой, проверкой определенных категорий в рамках данной культуры» (перевод мой. – А.М.) (Chauvel J.-M., 2006, p. 166).

Не случайным, наверное, в этом ряду стало появление сокращенной исполнительской версии «Шамана» (также предусмотренной композитором), которую несколько раз представлял П. Дашкин и которая как раз отличается отсутствием дополнительных повторений паттернов, сокращая первый этап форм практически вдвое, а общее время звучания на треть. В этом случае композиция становится более компактной и удобной для восприятия, а ее основные фазы примерно выровнены. Однако в этом случае связь с прототипом шаманского действия в некоторой степени утрачивается, поскольку установленное веками соотношение между долгим подготовительным этапом и его быстрой развязкой здесь не соблюдается.

В то же время отметим, что в аудиозаписях этого сочинения композитор остановился как раз на полной версии исполнений, в лучшей степени раскрывающей суть представлен-

ного образа, где материал выверен и исчерпан в ходе развития, а также окрашен неповторимой исполнительской интонацией. Технические средства применены оправдано и лишены каких бы то ни было излишеств. Также в этом сочинении проявилось одно из характерных свойств композитора Б. Лисицына, «умение втянуть слушателя в звуковую орбиту произведения... Это обусловлено, с одной стороны, высокой смысловой наполненностью интонационного процесса, а с другой – умением тактично его хронометриро-

вать и распределять в пространстве» (Демешко Г., 2016, с. 63).

Таким образом, «Шаман» Бориса Лисицына стал, безусловно, ярким художественным событием музыкальной жизни Сибирского региона последнего 5-летия. Произведение, сочиненное за рубежом (в 2010 г.) уже после долгого пребывания композитора в США, тем не менее демонстрирует тесную связь с культурой родной страны, а по своей стилистике и драматургии продолжает традиции российской композиторской школы.

Благодарность. Автор выражает благодарность Борису Лисицыну за предоставленный нотный и аудиоматериал, а также комментарии, уточняющие позицию композитора, что было важным при подготовке данной статьи.

Acknowledgment. The author expresses gratitude to the Boris Lisitsyn for the music and audio material provided, as well as comments clarifying the composer's position, which was important in the preparation of this article.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нумерация сегментов выполнена нами с целью более четкого обозначения деления пьесы на разделы. Один сегмент охватывает в среднем одну-две строки нотного текста. В партитуре Лисицына нумерация носит условный характер.

² Приведем слова А. Савина, написанные им после премьерного исполнения сочинения в Новосибирске в 2018 г.: «Признаюсь, когда в начале второго отделения Павел Дашкин, в темном зале с виолончелью сел за едва мерцающий огоньками пульт, я напрягся. Тут так, пан или пропал. Гениальное произведение может стать украшением концерта, а может его погубить, превратив в нудную жвачку. Исполнительское колдовство у Павла получилось. Заработал

духовный канал его связи с высшим во вселенной. Как он держал себя за руку, сдерживая темп, накапливая внутреннюю энергию чувств, я не знаю. Его смычок мелькал в темноте, как ершик, и когда прозвучал последний звук, я понял, что чудо произошло. Сам композитор был ошеломлен своей работой, а это много стоит. Уже придя в себя, мы с Борей, поняли, что Павлу удалось замедлить исполнение произведения на две минуты, сдерживаясь и не уходя во внешние эмоции. Это был подарок для всех слушателей. И мне кажется, у виолончелистов появилось достойное произведение к исполнению» (Савин А. Авторский концерт Бориса Лисицына. URL: <https://vk.com/wall165684244?offset=2360> (дата обращения 21.07.2022)).

ЛИТЕРАТУРА

Демешко Г.А. «Lamento» Б. Лисицына для скрипки, альты и виолончели (к вопросу о стиле авторского высказывания) // Композиторы Новосибирска. Вып. 2 / под. общ. ред. А.М. Лесовиченко. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2016. С. 58–72.

Сыченко Г.Б. О способе бытования шаманской традиции и инструментах ее описа-

REFERENCES

Chauvel, J.-M. (2006), *Musical analysis. Semiology and cognition of temporal forms*, L'Harmattan, Paris, 318 p. (in French).

Demeshko, G.A. (2016), “«Lamento» by B. Lisitsyn for violin, viola and cello (to the question of the style of the author's statement)”, *Kompozitory Novosibirsk* [Composers of Novosibirsk], in A.M. Lesovichenko (ed.), Issue 2, Novosibirskaya

ния // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1. С. 195–199.

Сыченко Г.Б. Шаманизм без «шаманской музыки»: (к постановке проблемы) // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире: Сб. материалов III Междунар. науч. конф. / ред.-сост. С.И. Хватова. Вып. 3. Майкоп: Магарин Олег Григорьевич, 2018. Т. 1. С. 915–921.

Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза / пер. с англ. К. Богущкий, В. Трилис. Киев: София, 2000. 480 с.

Chauvel J.-M. Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles. Paris: L'Harmattan, 2006. 318 p.

gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 58–72. (in Russ).

Eliade, M. (2000), *Shamanism: archaic techniques of ecstasy*, trans. by K. Bogutskii, V. Trilis, Sofiya, Kiev, 480 p. (in Russ).

Sychenko, G.B. (2011), “About the way of existence of the shamanic tradition and the tools of its description”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], no. 1, pp. 195–199. (in Russ).

Sychenko, G.B. (2018), “Shamanism without «shamanic music»: (to the formulation of the problem)”, *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire* [Liturgical practices and cult arts in the modern world], in S.I. Khvatova (ed., comp.), Issue. 3, Vol. 1, Magarin Oleg Grigor'evich, Maikop, pp. 915–921. (in Russ).

Сведения об авторе

Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: mas-composer@mail.ru

Author information

Andrey S. Molchanov, Cand. Sc. (Art Criticism), docent, head of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: mas-composer@mail.ru

Поступила в редакцию 22.07.2022

После доработки 26.10.2022

Принята к публикации 20.11.2022

Received 22.07.2022

Revised 26.10.2022

Accepted for publication 20.11.2022