

ФАНТАЗИИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО 1980–1990-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА



Фантазия – жанр инструментальной музыки, возникший в органной традиции XVI века и на протяжении барочной эпохи концентрировавший в себе размышления религиозного плана (фантазия исполнялась после обедни как «бессловесный» комментарий к услышанной проповеди). Названный жанр стимулировал развитие импровизационного начала, поскольку в процессе полифонических преобразований исходная тема ритмически и фактурно преображалась.

Указанный процесс наглядно запечатлён в «Хроматической фантазии» Я. П. Свелинка: здесь три волны композиционного развёртывания соотносены с неуклонным ритмическим сжатием, использованием всё более мелких длительностей, вследствие чего образно-эмоциональный «тезис» произведения утрачивает свой монументальный характер. В основе главной темы – риторические фигуры Божественного триединства и *passus duriusculus*, символизирующие космическую Гармонию и Хаос, смятение, низвержение в ад соответственно. Хроматические фрагменты в названной пьесе противостоят диатоническим (что отмечает В. Берков [1, с. 19]), а смысловая коллизия предвосхищает грядущие «фаустианские дискуссии».

В органной Фантазии (Прелюдии) и фуге *g-moll BWV 542* И. С. Баха доминирует религиозно-философское осмысление проблем Жизни и Смерти, обусловленное противостоянием трагедийного (переживание человеком неизбежно близящегося смертного часа) и мистического («реакция» Божественного первоначала) пластов вселенского бытия. Ещё более примечательны 12 фантазий для скрипки соло Г. Ф. Телемана, интерпретируемые нами в контексте «Деяний святых апостолов» (см. об этом: [3]). Телемановскую трактовку жанра отличают эмоционально-образная просветлённость и лаконичность высказывания. Авторский тематизм формируется из афористичных фраз, ясных и чётких в интонационном и ритмическом аспектах. В некоторых фантазиях прослеживается опора на «диалогизм» церковной сонаты, с характерным сопоставлением медленной

I части (*Largo* или *Adagio*) и фугованной II-й. В пьесе № 6 возникают аллюзии на Первую сонату Баха, что мотивируется точным совпадением жанрово-композиционных параметров и образной динамики названных циклов. В фантазиях №№ 9 и 11, напротив, заметно тяготение к сюитности; при этом танцевальной основой соответствующих пьес выступают полонезы, мазурки и тарантеллы, как бы «предваряя» инструментальные опусы романтиков.

Развитие фантазии как философско-концептуального жанра свойственно классической и романтической эпохам. Наглядным тому подтверждением является *c-moll* Фантазия KV 475 В. А. Моцарта, где в основу масштабной композиции (с чертами «редуцированного» сонатно-симфонического цикла) положена так называемый «мотив креста», соотносимый с пассионной сферой. Л. Бетховен создаёт грандиозную Фантазию *c-moll*, ор. 80 для фортепиано, хора и оркестра, в которой впервые утверждается ликующая «тема радости» финала Девятой симфонии. Позднее, в XIX столетии, характеризуемый жанр ассимилирует и сонатно-циклические закономерности, и черты романтической миниатюры (вальс, ноктюрн, хорал, марш). Мифологема Пути романтического художника-творца красной нитью проходит через ряд фортепианных опусов Ф. Шуберта (Фантазия «Скиталец», использующая тематизм одноимённой *Lied*), Р. Шумана (Фантазия *C-dur* со скрытой авторской программой и мистическим эпиграфом из Ф. Шлегеля), Ф. Шопена (грандиозный гимн Художнику-творцу в Фантазии *f-moll*). Эти сочинения принято рассматривать как своего рода «лабораторию», способствовавшую формированию поэмности и композиционных принципов моноцикла в музыке Ф. Листа.

В скрипичном творчестве романтиков получила распространение эффектная фантазия для скрипки с оркестром (или фортепиано) в виде транскрипции на темы известных оперных и балетных произведений. Фантазии К. Эрнста, Г. Венявского, П. Сарасате на темы из опер «Кармен» Ж. Бизе, «Фауст» Ш. Гуно,

«Отелло» Дж. Россини позволяли скрипачам в сжатой форме представлять собственные версии содержания популярных сочинений, демонстрируя индивидуальные технические ресурсы (подобно «автопортретам» исполнителей). Большинство сочинений такого рода, как правило, ориентировались на структурную логику сонатно-симфонических концертных моноциклов или симфонизированных сюит.

В XX веке скрипичная фантазия развивается по нескольким направлениям: 1) философско-религиозная фантазия, в ряде случаев наделяемая чертами литургии (Г. Канчели, А. Шнитке); 2) фантазия на темы из опер (Е. Цимбалист, М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Ваксман, И. Фролов); 3) «мемориальная» фантазия, исторически связанная с появившейся в XX веке «инновационной» жанровой моделью «Музыка для...» (см.: [2, с. 155–156]); 4) фантазия, близкая каприччио (воспринимаемому благодаря Н. Паганини в качестве квинтэссенции скрипичных «невозможностей»). Порой авторский замысел включает в себя и некую программную фабулу, направляющую образно-драматургическое развитие.

Финский композитор Ю. Кайпанен¹ не называет фантазией свою поэму-импровизацию «L'Anello di Aurora» («Кольцо Авроры»), вообще не обозначая жанр и предоставляя исполнителю воссоздать то, что он услышит в этой музыке. На протяжении данного произведения взаимодействуют логические принципы двойных вариаций, сонатного *allegro* и рондо («идея кольца»). Исходные разделы поэмы формы соответствуют здесь не музыкальным темам, а звуковым «зонам».

Первый и второй этапы изложения материала с точки зрения сонатного *allegro* уподобляются вступлению и экспозиции. Во вступительном разделе при помощи «рассредоточенных» флажолетов и тонов различной высоты формируется пространственно-временной континуум, охватывающий весь скрипичный диапазон. Звуковые «точки» образуют 12-ступенную серию, но в последующем развитии додекафонные закономерности не выдержаны. Автор изначально использует обширный штриховой «спектр»: *legato*, *martele*, *staccato*, *ricochet*, *glissando*, штрих Бартока. Сочетание микротематизма с более масштабными пассажно-тембровыми линиями обусловлено запечатлеваемой живописной картиной рассвета: вначале рождается световая точка на тёмном фоне, из неё как бы прорастают лучики, возникает зарево, предвещающая скорый восход солнца. «Дискретное» музыкальное пространство «зоны» главной партии вбирает в себя разно-

высотные микропопевки и различные ритмо-формулы. Побочная «зона» воссоздает образ нарастающих волн и потоков солнечного света. Композиционная идея, связанная с образом рассвета, была ранее предложена М. Равелем в III картине балета «Дафнис и Хлоя», а также Э. Изай в 1 части («Аврора») Пятой сонаты для скрипки соло. В побочной «зоне» тематические функции поручены виртуозным комплексам, «отталкивающимся» от трели *d-es*: пассажные «всплески» характеризуются непрерывным увеличением количества звуков в единицу времени (ритмические группы насчитывают от 8 до 40 звуков) при уменьшении длительностей до шестидесятчетвёртых, с непрерывным варьированием интервальных и аккордовых структур.

В центре композиции – протяжённая разработка, 3-й раздел которой близок скерцо, 4-й – медленной части симфонического цикла. Для рассматриваемого поэмы моноцикла не свойственно монотематическое единство: Кайпанен явно ориентируется на поэмы Р. Штрауса, А. Дворжака, С. Франка, отступавших от листовской модели. Разработка ассоциируется с несколькими «рассветными волнами», постепенно охватывающими звёздное небо, которое мало-помалу тускнеет под лучами утреннего солнца. Первая и третья волны соотносятся с музыкальным материалом преимущественно главной, вторая – побочной «зоны». Лирическая четвёртая волна (*Tranquillo, delicato come improvvisando*), с тональным сдвигом на секунду вниз, тематически предельно удалена от побочной сферы (благодаря «зеркальному отражению» интервальных структур первой волны). Разработка насыщена приёмами звукописи, воссоздающими «звуки и краски» утра: шумы и шорохи, постепенно усиливающееся пение птиц, шелест листьев и трав, разливающиеся лучи света, вспышки солнечных «зайчиков», россыпи капель росы на цветах.

Логика развития в «Кольце Авроры» связана с барочным принципом последовательного «прорастания» исходного тематического ядра (движение «по спирали»). Вопреки строгой детерминированности упомянутого процесса, автором достигается прямо противоположное художественное впечатление господствующей стихии импровизации. Первая и четвёртая волны – средоточие интимно-лирических настроений, благоговейное созерцание пробуждающейся природы, которую олицетворяет богиня утренней зари. Второй волне сопутствует тематический комплекс агрессивного характера с жанровыми чертами скерцо-токатты, рядами поступенно восходящих трелей и пассажей, резкими динамическими нарастаниями и спадами.

В репризе купирован вступительный раздел. Главная партия, обретающая значительную масштабность, звучит на терцию выше, что технически усложняет исполнение (новые аппликатурные варианты оказываются менее удобными). Кульминация совпадает с побочной «зоной», где цитируется фрагмент «Авроры» Изай (в качестве прямого указания на прообраз освещаемой пьесы Кайпанена). Присутствует в «Кольце Авроры» и цитата из Скрипичного концерта Я. Сибелиуса – как «зримое воплощение» художественного идеала и своеобразная «отсылка» к официальному заказу, полученному Кайпаненом от оргкомитета соответствующего Международного конкурса скрипачей. Поэму-фантазию венчает яркая, радостно-импульсивная заключительная «зона», в которой чередующиеся трели, комбинации интервалов и арпеджированных аккордов исполняются штрихом *sautille*, охватывая весь диапазон инструмента.

Применение ряда современных композиторских средств на протяжении разработки позволяет считать «Кольцо Авроры» одним из наиболее сложных образцов данного жанра в XX веке. Разучивая упомянутое сочинение, следует в деталях изучить предложенную ритмическую сетку, освоить весь богатейший арсенал используемых штрихов и приёмов, осмыслить логику образно-драматургического развития, что позволит предложить слушателям индивидуальную концепцию прочтения этого опуса. Небольшие темповые сдвиги в побочной «зоне», скорость ведения смычка в исходных звуковых «точках», градации распевности в мелодических фрагментах, скорость исполнения пассажей могут совершенно преобразить художественный облик целого.

К пьесам, отличающимся более свободной трактовкой программности, принадлежат «Импровизация» Г. Заборова и Фантазия «Памяти Д. Ойстраха» И. Фролова. Обоими авторами изначально акцентируется «непредсказуемость» композиционного процесса – тематическая, стилевая, виртуозно-техническая; при этом, однако, подразумевается некий жанровый прообраз (прелюдия, интермеццо, этюд, каприз, etc.). «Импровизация» Заборова ассоциируется с раскручивающейся спиралью «виртуально-космических» масштабов. Произведение открывается лирической квинто-квартовой темой – своего рода «вариациями» на исходный фрагмент из 4 тактов. Композиция пьесы трёхфазна; центром формы является виртуозно-пассажный раздел, обрамляемый рондально-вариационными и развивающимися эпизодами (что напоминает Шестую со-

нату Изай, представленную здесь несколькими скрытыми цитатами). Тяготение к синтезу элементов рондо, сонатного *allegro*, вариаций свидетельствует о завуалированной цикличности как организующем факторе упомянутого сочинения. Здесь явственно доминирует конструктивное начало, связанное с варьированием центрального элемента: исходный оборот (чистая квинта) последовательно «сжимается» до кварты, а затем возвращается к начальному положению. Первый этап развития графически подобен очертаниям венчика цветка: повтор интонационного ядра сменяется тремя вариантами последнего и утверждением исходного комплекса. Второй этап (связующий) – виртуозный фрагмент (15 тактов) с дальнейшим чередованием аккордовых и интервальных вариантов указанного ядра (трёхчастная «микроформа» с центром на *DII g-moll*). Пассажный «шлейф», высвобождаясь из доминантовой сферы притяжения, в момент «тритоновой» кульминации (с использованием полилада *Cis-G*) достигает секунды $d^{\sharp}-cis^{\sharp}$; благодаря этому вершинные точки «суммируются», фиксируя временный «итог» варьирования аккордово-интервального ряда и сопутствующих ему пассажей. Изящно-прихотливая побочная тема насыщена терпкими кварто-терцовыми и квинтовыми интонациями, пассажами *glissando*, флажолетами, диссонирующим двухголосием. Комбинирование заданных интервалов, ускорение ритмических процессов как бы предваряют пассажно-вариационную динамику разработки, где каждая «волна», отталкиваясь от исходного g^{\sharp} , всякий раз намечает обновлённый «маршрут» интервального движения. Вертикальное «сжатие» упомянутых «волн» в аккордовый пласт, возвращение квинто-квартового комплекса, окружённого секстами и секундами, знаменуют начало репризы – «зеркального отражения» экспозиционного раздела с постепенным переходом к интонационному ядру. На его фоне проводится новая, резюмирующая двухголосная лирическая тема. Как видим, ассоциативная концепция «виртуальной вселенной» опирается на улавливаемое слухом взаимодействие спиралевидных разработочных «волн».

Фантазия «Памяти Д. Ойстраха» Фролова представляет собой двухчастную поэмную композицию. Авторский замысел обуславливается интенсивными сопряжениями «музыкальных портретов» Д. Ойстраха и Д. Шостаковича, в частности, их звуковых монограмм. Крупными штрихами воссоздан целостный портрет скрипача, исполнительская деятельность которого охватила разные эпохи и всевозможные

ресурсы скрипичной техники. В первом, скорбно-мемориальном разделе запечатлён ряд сопоставлений импозантно-блестящего (пассажные и аккордовые элементы) и экспрессивно-лирического (ламентозные и декламационные «реплики») тематизма. Пятикратному проведению элегической «темы скорби» (d-moll) сопутствуют резкие «вторжения» гаммообразных и арпеджированных пассажей, баховская цитата (Adagio из Второй сонаты для скрипки соло) и монограмма Ойстраха. Развитие указанной темы происходит путём комбинирования важнейших составляющих, а также внедрения различных интонационно-жанровых вариантов. Скорбно-трагический «зов» нисходящих секундовых мотивов включает в себе извечную семантику молитвенного прошения. Последнему противостоит патетический взлёт по звукам неполного большого минорного септаккорда (*d-f-cis*), насыщенный характерными интонациями упомянутых монограмм Шостаковича и Ойстраха. В семантическом пространстве данного раздела фигурируют несколько рядов содержательных ассоциаций: секундовые мотивы связаны с трагической эмблематикой, диссонантные сцепления тритонов – с образной сферой греховности; кварты, соединяемые секундой, образуют «комплекс противления». Полифоническая насыщенность, информационная ёмкость, обилие контрастов и амбивалентных сопряжений, присущие вышеупомянутому тематизму, свидетельствуют о философско-религиозном подтексте образно-драматургического развития.

Виртуозно-блестящий второй раздел приближается к свободной рондо-сонатной композиции с чертами вариационности (на это указывают многократно проводимые варианты первой, лирической темы). В данном разделе господствуют барочные токкатные элементы, фигура *passus duriusculus* и «мотив креста»; прослеживаются тематические связи с фугой d-moll Шостаковича и каденцией его Первого концерта для скрипки с оркестром. Поражает диссонантная экспрессия этой музыки, пронизанной секундовыми «вздохами», изобилующей тритонами, септимами и нонами. Отправным моментом для каждой из пяти «волн» развития здесь неизменно становится звуковая монограмма Ойстраха (*d-f-es-a-h*). При этом активность пассажей, проистекающих из упомянутого интонационного «ядра», неуклонно возрастает, как бы демонстрируя мощный темперамент скрипача, его страстную натуру, артистический размах. В целом же эмоционально-образный строй данного раздела перекликается с наступательной агрессивностью

главной партии «Литургической симфонии» А. Онеггера. В контексте мемориального сочинения подобное художественное решение вызывает ассоциации с натиском бездушного социума, угрожающим великому скрипачу. Последний «укрощает» пассажи невероятной сложности благодаря исключительному потенциалу динамической экспрессии, выходя победителем из схватки с силами Зла. Тем самым Фантазия обнаруживает концепционное родство с религиозно-философской трагедией, воплощаемой в Первом скрипичном концерте Шостаковича – любимого композитора Ойстраха.

В свете вышесказанного обнаруживается некая параллель и с «Посвящением Паганини» для скрипки соло А. Шнитке – одним из наиболее ярких инструментальных образцов авторской полистилистики. Названное сочинение сжато и лаконично репрезентирует композиционно-драматургическую модель «множественного портрета» (представленного ранее в метацикле Шести сонат Иззи – см.: [4]). Автор целенаправленно формирует атмосфера «стилевой плюралистики» [5, с. 188], подобно тому, как это было осуществлено ранее в его Третьей симфонии. Прямо или косвенно, цитируя или тонко «намекая», Шнитке воссоздаёт определённые вехи эволюции скрипичной музыки, начиная с аллюзии темы «Фолии» А. Корелли, плавно перетекающей в цитату из Чаконы И. С. Баха. Далее цитируются отрывки из 13 каприсов Н. Паганини (своего рода «антология» виртуозного инструментализма XIX века) и Вариаций на тему «Фолии» А. Корелли (аналогичная «школа техники» рубежа XVIII столетия), фрагменты Скрипичного концерта А. Берга и «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова. Подобная «игра воображения» соотносится в памяти исполнителей и слушателей с обликом гениального скрипача на портрете Э. Делакруа. Напряжённый излом мелодических линий, присущий им экзальтированный пафос явно ассоциируются с «демонически взвихренным» романтизмом, который запечатлён в рахманиновском цикле. Этому противостоит размеренная ритмическая пульсация сарабанды у Корелли и Баха. Всё перечисленное выше объединено и органически сплавлено экспрессивной хроматикой Скрипичного концерта Берга. Шнитке удаётся отобразить средствами скрипки характерные черты фортепианного стиля Рахманинова и оркестрового мышления Берга. Ладотональное развитие в «Посвящении...» изначально опирается на устойчивую *d*, затем поочерёдно используются остальные 11 ступеней хроматической

тональности: «...в конце пьесы устой *d* становится уже парящим, так как под него подводятся новые и нестойкие опоры: сначала субдоминанта *g*, а под конец путём скольжения глубоко вниз вводный тон *cis* <...>» [5, с. 191]. При этом, в духе барочного исполнительства, нижняя струна скрипки многократно перестраивается на полтона вниз или вверх.

Итак, в *полижанровых фантазиях* Кайпанена, Заборова, Фролова, Шнитке наблюдается

интенсивный процесс жанрового и стиливого взаимодействия. Синтезирующие тенденции охватывают наследие барокко и романтизма, композиционные и исполнительские ресурсы XX века, стихия импровизации сочетается с целенаправленным конструктивистским подходом в развитии интонационно-тематического материала. Благодаря этому ярко воссоздаётся обобщённый портрет скрипача минувшего столетия – «музыканта на все времена».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Финский композитор Юни Кайпанен (род. 1956) – автор 2 симфоний, многочисленных инструментальных трио и квартетов, вокальных циклов (6 поэм на стихи Р. Шара,

4 канцоны на стихи Ф. Гарсиа Лорки), оперы-мираля о Св. Константине, ряда сольных сочинений для скрипки, трубы, кларнета, виолончели и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В. «Хроматическая фантазия» Я. Свелинка (Из истории гармонии). М.: Музыка, 1972. 136 с.
2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 224 с.
3. Нестеров С. Соната или фантазия? (Сочинения И. С. Баха и Г. Ф. Телемана для скрипки соло) // Старинная музыка сегодня: Материалы

науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 92–100.

4. Нестеров С. Цикл сонат Эжена Изаи для скрипки соло // Научная мысль Кавказа. 2009. № 2. С. 165–171.
5. Холопова В, Чигарёва Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 351 с.

REFERENCES

1. Berkov V. «Khromaticheskaya fantaziya» Ya. Sweelinck (Iz istorii garmonii) [«Chromatic Phantasia» by J. P. Sweelinck (From the History of Harmony)]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 136 p.
2. Lobanova M. Muzykal'nyi stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Music Style and Genre: History and Modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 224 p.
3. Nesterov S. Sonata ili fantaziya? (Sochineniya I. S. Bacha i G. F. Telemana dlya skripki solo) [Sonata or Phantasia? (Works by J. S. Bach and G. Ph. Telemann for violin solo)]. Starinnaya muzyka

segodnya [Ancient Music Nowadays]: materials of research-practical conference. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2004. P. 92–100.

4. Nesterov S. Tsikl sonat Ezhena Izai dlya skripki solo [The Cycle of Sonatas by Eugene Ysaye for Violin Solo]. Nauchnaya mysl' Kavkaza [Caucasus Research Ideas]. 2009. No. 2. P. 165–171.
5. Kholopova V., Chigaryova E. Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: An Essay of the Life and Work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 351 p.

ФАНТАЗИИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО 1980–1990-х ГОДОВ
В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА

Сочинения для скрипки соло Ю. Кайпанена, И. Фролова, Г. Заборова и А. Шнитке представлены в публикуемой статье как образцы *полижанровой* инструментальной фантазии XX века и новаторские вехи в истории скрипичного искусства. Указанные трактовки жанра, по мнению исследователя, корреспондируют с философскими концепциями барочных и классицистских фантазий, раскрывая глобальные проблемы Жизни и Смерти, Бытия и Инобытия, Космоса и Хаоса. Современными авторами синтезируются композиционные принципы сонатно-симфонического моноцикла, вариаций, рондо, элементы импровизации; развитие музыкального тематизма соотносится с барочным «прорастанием» исходного мотивного комплекса, интервальной комбинаторикой, фольклорно-песенным варьированием. При этом конкрет-

ный художественный замысел включает в себя и некую программную фабулу, направляющую образно-драматургическое развёртывание. Так, «Кольцо Авроры» Кайпанена запечатлевает пантеистическую картину утреннего пробуждения природы, «Импровизация» Заборова ассоциируется с процессом формирования виртуальной Вселенной, «Посвящение Паганини» Шнитке – с обобщённым портретом «скрипача на все времена» в контексте эволюции скрипичной музыки XVIII–XX столетий. Фантазия «Памяти Д. Ойстраха» Фролова трактуется исследователем в русле «мемориального диалога» (Д. Ойстрах – Д. Шостакович) великих творцов, преобразующих мир своим искусством.

Ключевые слова: жанр фантазии, скрипичное искусство, полижанровость, Ю. Кайпанен, И. Фролов, Г. Заборов, А. Шнитке.

FANTASIAS FOR VIOLIN SOLO OF THE 1980–1990s
IN CONTEXT OF THE GENRE HISTORY

The works for solo violin by Yu. Kaypanen, I. Frolov, G. Zaborov, A. Schnittke are represented in the published article as examples of *poly-genre* fantasia in the XXth century and innovatory milestones in history of violin art. In the researcher's opinion the named interpretations of the genre correspond with the philosophical concepts of baroque and classicist fantasias, revealing the global problems of Life and Death, Existence and Different Existence, Cosmos and Chaos. The modern authors synthesize the composing principles of sonata and symphony monocycle, variations, rondo, elements of improvisation. The development of music thematicism is correlated with the baroque «germination» of initial tune complex, and interval combinatority, folk song variation. Moreover

the concrete artistic idea includes some program plot which directs the music-dramaturgical expansion. So «Aurora's Ring» by Kayponen engraves a pantheistic picture of morning nature awakening, and «Improvisation» by Zaborov is associated with the process of a virtual universe formation, and «Dedication to Paganini» by Schnittke with generalized portrait of «a violinist at all times» in context of the XIX–XXth centuries violin music evolution. The researcher interprets fantasia «In memory of David Oistrach» by Frolov in the channel of «a memorial dialog» between the great creators which transform our world with their art.

Key words: genre of fantasia, violin art, poly-genrity, Yu. Kaypanen, I. Frolov, G. Zaborov, A. Schnittke.

Нестеров Сергей Игоревич

кандидат искусствоведения, профессор кафедры дирижирования
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
Россия, 410000, Саратов
e-mail: aist.05@mail.ru

Nesterov Sergey I.

PhD in Art Studies, Professor at the Department of Conducting
Saratov State L. Sobinov Conservatoire
Russia, 410000, Saratov
e-mail: aist.05@mail.ru