

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

10.24411/2076-4766-2017-12014

С. С. ГРИНЁВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РЕЖИССЁР ИЛИ ДИРИЖЁР: К ВОПРОСУ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОПЕРНЫХ ШЕДЕВРОВ

Оперный театр – это особый механизм со сложной организационной структурой, все подразделения которой работают на окончательный результат – оперный спектакль.

В «Музыкальной энциклопедии» под редакцией Ю. В. Келдыша «опера» определяется как «род музыкально-драматического произведения. Опера основана на синтезе слова, сценического действия и музыки... где музыка... становится основным носителем действия» [1, с. 20, стлб. 2]. Главный редактор интернет-канала «OperaNews.ru» Е. С. Цодокков, указывая на синтетическую природу жанра оперы, подчёркивает, что в этом синтезе системообразующим элементом является музыка, и аргументирует это существованием концертных и аудиоверсий оперных сочинений, но при этом уточняет, что «для полноценной реализации её художественного потенциала сценическая постановка желательна» [5]. А. В. Крылова отмечает, что «сфера музыкально-театрального творчества является ареной бурного экспериментирования, порождающего новые идеи и формы музыкально-театральных представлений, активными творцами которых выступают не только композитор, режиссёр, дирижёр или артисты, но и декораторские и инженерно-технические театральные службы» [2, с. 84].

Приведённые мнения в очередной раз подтверждают, что оперный спектакль – это многосоставное синтетическое искусство, в котором задействовано большое количество участников с разной творческой специализацией. Такая специфика предполагает и определённую административную иерархию. Возглавляет учреждение культуры директор, юридически являющийся полноправным его руководителем. Однако, в

оперном театре не все так однозначно. Директор контролирует финансово-административную часть деятельности театрального коллектива. Творческие же цеха переданы в ведение художественного руководителя театра. Эту должность чаще всего занимают либо главные дирижёры (Мариинский театр – Валерий Гергиев, Михайловский театр – Михаил Татарников, Большой театр – Туган Сохийев, Астраханский театр – Валерий Воронин), либо главные режиссёры (Камерный музыкальный театр «Санктъ-Петербургъ Опера» – Юрий Александров, Геликон-опера – Дмитрий Бертман, Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко – Александр Титель). Это связано с тем, что и режиссёр, и дирижёр контролируют работу творческих подразделений театра и владеют информацией, позволяющей координировать постановочный и репетиционный процессы. То есть оперный театр – это огромный механизм, в котором важны все структурные подразделения, работающие на окончательный результат – оперный спектакль.

Чтобы состоялась премьера, должно «сойтись» множество факторов. Наметим этапы создания оперного спектакля от начала до премьеры, обозначив те «острые углы», которые вызывают споры его создателей. История новой постановки всегда начинается с идеи, вербальным выражением которой становится имя будущего спектакля, его название. В подавляющем большинстве случаев это название совпадает с авторским решением композитора. Однако, если режиссёрское видение значительно расходится с либретто, то может возникнуть и другое имя проекта¹. Идею спектакля, которая в последствии утверждается на художественном совете, может выдвинуть любая из заинтересованных

сторон. Художественный совет руководствуется несколькими факторами: государственным заданием, репертуарным планом, экономическими и творческими возможностями театра, зрительским спросом и, наконец, желанием постановщика. На этом этапе может родиться первый конфликт интересов, т. к. видение репертуарной политики у главного режиссёра, главного дирижёра, а также директора (экономический и маркетинговый взгляд) нередко отличаются, практически кардинально.

Таким образом, уже в самом начале процесса задействованы три ключевые фигуры руководящего состава театра – директор, представляющий, как уже было сказано, юридический, экономический и маркетинговый цеха, главный режиссёр, стоящий во главе постановочных (художественного, костюмерного, сценографического, монтажного и др.) цехов² и главный дирижёр, возглавляющий творческие (оркестр, хор, солисты) подразделения театра. Но это – условное разделение полномочий, и в силу своей условности оно, нередко, становится причиной трений. Например, в современном оперном мире сферы влияния режиссёра и дирижёра постоянно сталкиваются. Так режиссёры считают, что хор и солисты подчиняются в первую очередь им, оставляя при этом дирижёрам только оркестр. Дирижёры же придерживаются иного мнения. Но театральные противоречия имеют более широкий характер, поскольку помимо обозначенных субъектов на театральной «шахматной доске» есть и другие значимые «фигуры». В частности, это главный балетмейстер (т. к. чаще всего театры имеют статус «оперы и балета»), отношения которого и с дирижёром, и с режиссёром не менее сложны. Так балетмейстер считает себя важнее дирижёра и уверен в своей независимости от режиссёра, в то время как режиссёр рассматривает балет как один из цехов, частично подчиненных ему, поскольку хоть в балетные спектакли он и не вникает, но учитывая зрелищный ресурс танца, считает необходимым использовать балет в любой своей постановке. При этом введение хора и солистов в балет чаще всего рассматривает как нонсенс, невзирая на мировую практику, как, например, балет «Кармина бурана» (Постановщик Май-Эстер Мурдмаа. «Имперский русский балет», или Постановка Заслуженного артиста Украины С. Наненко «Львовская Национальная Опера») или авторский балет балетмейстера К. С. Уральского «Пиаф. Я не жалею ни о чем». Дирижёр же считает свою позицию равной (если не главенствующей) балетмейстеру и режиссеру.

С этими ролевыми приоритетами связаны прения вокруг выбора произведения для пред-

стоящей премьеры. После достижения консенсуса в этом вопросе, начинается постановочный процесс. В нём принимают участие все главные «вертикали» театральной власти, а также множество исполнителей их управленческой воли. Экономисты и маркетологи занимаются финансовыми проблемами и вопросами распространения рекламной информации. Режиссёр, совместно с художником и сценографом, разрабатывает художественное видение спектакля, на данном этапе материализуемое в макетах и эскизах. Это видение, в дальнейшем, воплощают пошивочные, костюмерные, бутафорские и другие постановочные цеха. Дирижёр контролирует разучивание и трактовку музыкального материала солистами, хором и оркестром. Ему помогают «очередные» дирижёры, концертмейстеры и хормейстеры.

Столкновение интересов участников создания премьерного спектакля обостряется с началом репетиционного периода. На этом этапе режиссёр воплощает свои замыслы в интерпретации авторского текста через смысловое наполнение образов героев оперы и основ мезансценирования. При этом трактовка характеров героев может не совпадать с характеристикой персонажа, воплощённой автором в музыкальном материале³. Этот вопрос, несомненно, должен обсуждаться заранее, однако очень часто режиссёры не считают нужным выслушивать мнение дирижёра по этому поводу, оставляя ему роль аккомпаниатора. Ещё одним «яблоком раздора» может стать мезансценирование, осложняющее акустическую, ансамблевую и вокальную составляющую оперы. Однако самым спорным моментом на этом этапе становятся актёрские задачи, которые при радикальном режиссёрском подходе нередко начинают конфликтовать с музыкальной драматургией оперы. Эти споры продолжаются вплоть до самой премьеры, но всё чаще верх одерживает режиссёр.

Прочерченная схема отношений основных субъектов производства оперного спектакля показывает, что постановка весьма сложный и противоречивый процесс, требующий постоянного контроля, а, следовательно, и централизованного управления. Несогласия между режиссёрами и дирижёрами лишь усложняют путь к качественному результату. Но очевидно, что трактовка художественного произведения и его сценическая судьба прямо зависят от того какая «театральная сила» возьмёт верх в этой борьбе.

Данный вопрос представляет несомненный интерес, поскольку ответ на него предопределяет мощные тенденции театрально-сценической жизни оперного жанра на современном этапе. Чтобы осознать движение оперы в сторону ре-

жиссёрского театра как тенденцию исторического развития, вполне соответствующую возрастанию театральности в культуре XX–XXI веков в целом, автором было проведено исследование репертуара оперных постановок четырнадцати оперных театров России за период с 90-х годов прошлого века до начала 2018 года. Театральные площадки были отобраны по ряду критериев: это театры, расположенные в крупных городах России, являющиеся важными центрами культурной жизни регионов и специализирующиеся на музыкально-театральных постановках, с вместимостью залов не менее 300 посадочных мест. Это столичные театры, задающие «вектор» репертуарных приоритетов (Московские – Большой театр, Новая опера им. Е. Колобова, Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича Данченко, Геликон-опера; Санкт-Петербургские – Мариинский, Михайловский, Камерный), крупнейшие в стране периферийные театры оперы и балета (Нижегородский им. А. С. Пушкина, Астраханский, Пермский, Екатеринбургский, Новосибирский), а также музыкальные театры Ростова-на-Дону и Омска.

Цель исследования заключалась в анализе репертуара с точки зрения подходов к сценической реализации оперных шедевров и выявлению приоритета режиссёрского либо дирижёрского начал. Задачами анализа стало выявление хронологической динамики соотношения классического и современного репертуара, выделение лидирующих по частоте постановок классических опер, баланс традиционного (дирижёрского) и инновационного (режиссёрского) подходов к воплощению оперной классики. В результате сопоставительного анализа было выявлено, что в рассматриваемый период оперный репертуар музыкальных театров включал несколько видов представлений, а именно:

- «большие оперы» – полноформатные оперные спектакли, в полном соответствии со зрительскими представлениями об особенностях жанра;
- камерные оперы – спектакли малых форм, реализуемые силами минимального числа артистического состава;
- оперы в концертном исполнении – постановки без декораций, сценических костюмов, в статике концертного жанра.
- сборные концерты из оперных арий, дуэтов, ансамблей и сцен.

Стало очевидным, что в репертуаре рассматриваемых театров лидирующими являются полноценные оперные постановки. Среди них оперы зарубежных композиторов составляют 60%, а русских – 40%. В рейтинговой таблице в

ряду первых лидируют оперы Джузеппе Верди, в ряду вторых – оперные сочинения П. И. Чайковского⁴. Для более подробного рассмотрения ключевого вопроса о преобладании двух обозначенных подходов к трактовке спектакля, в качестве примера были избраны произведения наиболее востребованного оперного классика.

В репертуарном списке рассмотренных театров безусловным лидером по числу постановок является «Травиата». Высокие места в рейтинге популярности занимают также «Аида», «Риголетто» и «Трубадур» (вторая, третья и шестая позиции). В целом оперное творчество Верди представлено на русской сцене следующими спектаклями (с указанием количества постановок): «Травиата» (13), «Аида» (6), «Риголетто» (4), «Отелло» (4), «Бал маскарад» (4), «Трубадур» (3), «Дон Карлос» (2), «Набукко» (1), «Сила судьбы» (1), «Жанна д'Арк» (1), «Фальстаф» (1), «Макбет» (1), «Атилла» (1).

Анализ репертуара показал, что оперные шедевры композиторов XX – начала XXI века представлены очень скромно. Это сочинения Д. Шостаковича (6 постановок) и Р. Шедрина (тоже 6). Данный факт показателен с разных сторон, но прежде всего он высвечивает тенденцию негативного характера: трудоёмкий по творческим вложениям автора жанр, сложности его сценической реализации и требование слуховой подготовки зрительской аудитории в определенной мере делают его непопулярным не только у массовой публики, но и в среде композиторов, которые достаточно редко к нему обращаются. Поэтому дискуссии о том, что развитие современной режиссуры и воплощение инновационных идей должно прежде всего быть реализовано на современном оперном материале остаются в лоне журналистских музыковедческих прений из-за отсутствия значительного контента музыкального материала. В силу этого, объектом режиссёрских преобразований становятся постановки классических опер, где сценография и режиссура обновлены, но отнюдь не всегда сочетаются с авторским либретто и заложенной композитором музыкальной драматургией.

Сказанное подтверждает и проделанный сопоставительный анализ, который выявил явное преобладание классического репертуара: из общего числа постановок, всего 43 спектакля, авторство которых принадлежит композиторам середины и конца XX века. Оценивая общий контент с точки зрения режиссёрских подходов, следует отметить, что 101 постановку можно назвать классической, поскольку в этих оперных версиях наблюдается практически полное соответствие либретто временным рамкам сценографии, ко-

стюмам, интерпретации образов главных героев. В 36 случаях обнаружено частичное расхождение с первоначальным замыслом. Чаще всего это перенос места действия, сконструированное в соответствии с режиссерским видением сценическое пространство или время. Назовем эти версии промежуточными. И, наконец, 137 спектаклей значительно отличаются от авторского замысла, от тех условий, в которых, по задумке композитора и либреттиста, были помещены герои опер.

Если в контексте выделенных подходов к режиссуре оперной классики рассмотреть оперы

Джузеппе Верди, то можно еще раз констатировать приоритет новаторских режиссерских постановок. В ряду исследованных нами спектаклей лишь 14 можно назвать традиционными, 6 – с элементами новаторского подхода, а 20 отличаются ярким неклассическим режиссерским прочтением оригинала. В качестве примера рассмотрим «постановочную историю» «Травиаты» (в таблице полужирное начертание обозначает инновационное режиссерское решение, курсивное – постановку с небольшими отклонениями от композиторского замысла, обычное – аутентичное исполнение):

№	ТЕАТР	ОПЕРА	РЕЖИССЕР	ДИРИЖЁР	ГОД
1	Нижегородский театр оперы и балета им. А. С. Пушкина	«Травиата»	Владимир Агабабов	Владимир Бойков	1988
2	Михайловский театр (С.-Петербург)	«Травиата»	Станислав Гадасинский		1995
3	Омский государственный музыкальный театр	«Травиата»	Али Усубов	Эрих Розен	1996
4	Московский театр «Новая опера» им. Е. В. Колобова	«Травиата». Спектакль по опере Дж. Верди в двух действиях	Алла Сигалова	Евгений Колобов	1999
5	Государственный камерный музыкальный театр «Санкт-Петербург Опера»	«Травиата». Оперная фантазия с одним антрактом	Юрий Александров	Роберт Лютер	2005
6	Московский музыкальный театр «Геликон-опера»	«Травиата»	Дмитрий Бертман	Валерий Крицков	2006
7	Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко	«Травиата»	Александр Титель	Феликс Коробов	2006
8	Екатеринбургский театр оперы и балета	«Травиата»	Алексей Степанюк	Алексей Людмилин	2007
9	Большой театр	<i>«Травиата»</i>	Франческа Замбелло	Лоран Кампеллоне	7.10 2012
10	Новосибирский театр оперы и балета	«Травиата»	Резия Калныня		2014
11	Ростовский музыкальный театр	«Травиата»	Сусанна Цирюк	Андрей Аниханов	2015
12	Астраханский государственный театр оперы и балета	«Травиата»	Константин Балакин	Валерий Воронин	2016

13	Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского	«Травиата» Копродукция Пермского театра оперы и балета, Unlimited Performing Arts (Дания), Landestheater Linz (Австрия) и Théâtres de la Ville de Luxembourg (Люксембург)	Роберт Уилсон	Теодор Курентзис	2016
----	---	--	---------------	---------------------	------

Очевидно, что из 13 постановок оперы в разных театрах страны, осуществленных за 20 лет – с 1988 по 2018 годы – половина принадлежит к обновлённым режиссёрским версиям. Не давая оценку их качеству, отметим, что их появление датируется рубежом веков; а ведь именно в 1990-е годы в России формируется новая экономическая ситуация, которая ставит перед театрами задачу самоокупаемости и провоцирует на эксперимент и обновление. С первой такой постановкой оперы Верди «Травиата» выступил в 1999 году Московский театр «Новая опера» им. Е. В. Колобова (режиссёр А. Сигалова, дирижёр Е. Колобов). Пик инновационных постановок «Травиаты» приходится на середину первого десятилетия начавшегося XXI века и связан он, главным образом, со столичными театрами – Санкт-Петербургским государственным камерным музыкальным театром (2005, режиссёр Ю. Александров, дирижёр Р. Лютер); московским театром «Геликон-опера» (2006, режиссёр Д. Бертман, дирижёр В. Крицков), Московским академическим Музыкальным театром им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (2006, режиссёр А. Титель, дирижёр Ф. Коробов). Очевидно, что рождение этих оперных версий обусловлено незаурядными личностными качествами режиссёров их осуществивших. Показательно и то, что в провинциальные театры новый режиссёрский подход к постановке «Травиаты» проникает с отрывом в восемь лет. В 2014 году Новосибирский театр оперы и балета осуществил современную постановку оперы Верди под началом латвийской актрисы и режиссёра Резии Калныни, а в 2016 г. Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского совместно с Unlimited Performing Arts (Дания), Landestheater Linz (Австрия) и Théâtres de la Ville de Luxembourg (Люксембург) предста-

вил «Травиату» в режиссёрской версии Роберта Уилсона (США) и с дирижёрской работой Т. Курентзиса.

Возвращаясь к общему репертуарному контенту, следует отметить неоспоримый факт преобладания в провинциальных театрах классических постановок, а в столичных и крупных региональных – новаторских. Причина тому – скромное финансирование, не позволяющее роскошь приглашения именитых современных режиссёров, отличающихся большими требованиями к материальной составляющей постановочного процесса. Немаловажным фактором является и консервативность большинства руководителей этих театров, как, впрочем, и провинциальной публики. Очевидно и то, что в крупных оперных театрах, в которых художественными руководителями являются режиссёры и существует монополия на режиссёрскую работу (как например в «Санкт-Петербургь Опере», «Геликон-Опере», Московском академическом Музыкальном театре), новаторские постановки занимают больший процент общего репертуара. В театрах, где творческие цеха возглавляют дирижёры, практически на каждую новую постановку приглашается новый режиссёр. Эта ситуация не только ещё раз наглядно передаёт сложные отношения оперных режиссёров и дирижёров, отстаивающих свои интересы в интерпретации классической оперы, но и подтверждает отмеченную тенденцию к «захвату» оперных и музыкальных театров режиссёрами, трансформирующими оперную классику в русле инновационных режиссёрских вехий современного театра в целом. Какова же сущность этих подходов, что происходит с аутентичной версией оперного шедевра в результате подобного вмешательства – тема отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, в первой версии постановки оперы С. В. Рахманинова «Алеко», осуществленной в 2017 году в Волгоградском театре «Царицынская опера» режиссёром В. Раку, постановка называлась «Алеко – до и после».

² О роли режиссёра в оперном театре писал еще С. В. Рахманинов, говоря об основателе Московской частной русской оперы – С. И. Мамонтове, что он «был рождён режиссёром, и этим, вероятно, объясняется, почему его главный интерес сосредоточился на сцене, декорациях и на художественной постановке. Он выказал себя в этой области настоящим мастером и специалистом дела и окружил себя такими талантливыми сотрудниками, как художники Серов, Врубель и Коровин. Много раз я слышал, как Мамонтов давал советы даже Шаляпину» [3, с. 54].

³ Роль режиссёра в опере, несомненно, велика, факт этот никто не оспаривает. Ещё Борис Покровский – один из основателей русской режиссерской школы, обращал внимание на важ-

ность осмысленного режиссёрского прочтения партитуры. Но основополагающим моментом этой работы, по мнению Покровского, должна быть музыкальная драматургия, которой подчинены все режиссёрские решения. «Самая большая беда для режиссера встать на путь иллюстрации музыки действием. Режиссёр должен знакомиться с оперой только через музыкальный материал, то есть, имея в руках в худшем случае клавиш, в лучшем случае партитуру <...> Задача в том, чтобы вырастить новое художественное качество – театральный образ музыкальной драматургии, ибо ни театр, ни музыка не являются еще оперой. Оперный спектакль – это действие, “сочинённое” режиссёром на основании музыкальной драматургии» [2, с. 25].

⁴ Верди – 44, Чайковский – 40, Пуччини – 28, Римский-Корсаков – 19, Моцарт – 16, Мусоргский – 12, Прокофьев – 12, Россини – 11, Доницетти – 11, Вагнер – 10, Бородин – 10, Бизе – 10. Остальные – меньше 10.

ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш Ю. Опера // Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 20, стлб. 2.

2. Крылова А. Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 84–89.

3. Покровский Б. Об оперной режиссуре. М.: ВТО, 1973. 308 с.

4. Цодоков Е. Визуализация оперы, или типология оперной режиссуры. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html>.

REFERENCES

1. *Keldysh Ju.* Opera // Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t. / gl. red. Ju. V. Keldysh [Musical Encyclopedia: in 6 volumes / Ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow: Sovetskaja jenciklopedija Press, 1978. Vol. 4. P. 20. Clmn. II.

2. *Krylova A.* Sovremennyj muzykal'nyj teatr v mnogoobrazii zhanrovyh reshenij [Modern Musical Theatre in a Variety of Genre Solutions] // Juzhno-

Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2017. № 4 (29). P. 84–89.

3. *Pokrovskij B.* Ob opernoj rezhissure [About Opera Directing]. Moscow: VTO Press, 1973. 308 p.

4. *Codokov E.* Vizualizacija opery, ili tipologija opernoj rezhissury [Visualization of an Opera, or the Typology of Opera Directing]. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html>.

РЕЖИССЁР ИЛИ ДИРИЖЁР: К ВОПРОСУ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОПЕРНЫХ ШЕДЕВРОВ

В данной статье автором предпринимается попытка исследовать репертуар современных оперных театров с точки зрения подходов к сценической реализации оперных шедевров и

выявлению приоритета режиссёрского или дирижёрского начал. В связи с этим центральной идеей статьи становится актуальная на сегодняшний день проблема взаимодействия дири-

жёра и режиссера в современном оперном театре. Автор отмечает, что главные столкновения «дирижёр-режиссёр» возникают уже на уровне выбора произведения для постановки. Последующие трения возникают уже на этапе воплощения оперного спектакля, когда задача дирижёра – максимально сохранить музыкальную сторону спектакля в том варианте, какой она была ещё при жизни композитора. Роль современного режиссёра – увести слушателя в мир его собственных фантазий на тему заданной оперы, при этом часто весьма далёких от оригинала.

В центре внимания автора оказывается детальный анализ репертуара ряда ведущих оперных театров, с позиций выявления в нём «дирижёрских» и «режиссёрских» опер. Задачами анализа стало выявление хронологической динамики соотношения классического и современного репертуара, выделение лидирующих по частоте постановок классических опер, баланс традиционного (дирижёрского) и инновационного (режиссёрского) подходов к воплощению оперной классики.

Ключевые слова: опера, современная режиссура, анализ репертуара, оппозиция «дирижёр – режиссёр».

DIRECTOR OR CONDUCTOR: TO THE ISSUE OF MODERN STAGE LIFE OF OPERA MASTERPIECES

In the article the author attempts to explore the repertoire of modern opera houses from the viewpoint of approaches to the stage implementation of opera masterpieces and the identification of directing or conducting origin to be the prior. In this regard, the central idea of the article is the urgent problem of interaction between a conductor and a director in modern opera house. The author notes that the main clashes between a conductor and a director arise at the level of the choice of the piece for the production. The following frictions arise already at the stage of the opera performance's embodiment, when conductor's task is to preserve the musical side of a performance as much as possible in the version that it was during the composer's

life. The role of a modern director is to take the listener into a world of his own fantasies on the theme of a given opera, while often it can be very far from the original.

The author focuses on a detailed analysis of the repertoire of a number of leading opera houses, from the viewpoint of identifying 'conductor's' and 'director's' operas. The objectives of the analysis were to identify the chronological dynamics of the ratio of classical and modern repertoire, as well as to point out the leading (in frequency) performances of classical operas, the balance of traditional (conducting) and innovative (directing) approaches to the embodiment of opera classics.

Key words: opera, contemporary direction, analysis of repertoire, opposition "conductor - director".

Гринёв Сергей Сергеевич

Аспирант кафедры теории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: grinev.s.s@mail.ru

Sergey S. Grinev

Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: grinev.s.s@mail.ru

