

О ЖАНРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ НОКТЮРНА *g-moll* ОП. 15 Ф. ШОПЕНА

удожественное открытие Л. А. Мазелем Прелюдии № 7 Фридрика Шопена, заключающееся в обнаружении учёным глубинного сродства мазурочности и хоральности, актуально и по сей день. Это жанровое отношение в творчестве польского композитора обретает парадигматическое значение, представляя в качестве антиномии, понимаемой как экстериоризация смыслопорождающей структуры авторского стиля. Взаимодействие мазурочности и хоральности в той или иной мере наблюдается во многих сочинениях Шопена: Полонезе-фантазии, Балладе № 2, двух фортепианных концертах, Скерцо № 2 и других. Но особенно детально и рельефно их столкновение возможно проследить в Ноктюрне *g moll* оп. 15 № 3.

Внимание исследователей творчества Шопена не раз привлекала повышенная энигматичность данного Ноктюрна. Сочинение обладает необычной, аграмматичной формой, дискретность которой не уживается со стереотипом привычной композиции нечётного ритма сложной трёхчастной формы с контрастной средней частью, изначально присущей архетипу жанра ноктюрна¹ и неоднократно, тонко и гибко применённой самим Шопеном². Однако именно эту полемику форм следует считать симптоматичным явлением для музыкального мышления польского композитора. Симметричность и периодичность были нужны ему лишь как полые структуры, всякий раз по-новому оживающие во множестве вариантов пульсирующей авторской модальности, обретая полноту своего выражения в границах «свободной эквивалентности»³.

Ноктюрн имеет разомкнутую форму, его финал открыт. О. В. Соколов предлагает квалифицировать форму Ноктюрна как контрастно-составную с кодой [6]; Л. А. Мазель выделяет признаки формы сонатной экспозиции [5]; в труде польского исследователя М. Томашевского о Шопене форма этого Ноктюрна и вовсе остаётся не названной и лишь причислена к некоему «виду

двухчастности»⁴. Несомненно, что структура всей композиции руководствуется принципами чётного ритма, однако в последнем определении формы, констатирующем не только слышимый, но и визуально ощутимый композиционный разлом произведения на две части, отсутствует желание объяснить важнейшие «подробности» формы, указывающие на причину этого разлома. Кроме того, и первое, и второе определения формы могут быть откорректированы: сонатный тип конфликта не соответствует типу завязки в титульной теме, а материал коды настолько информативен, что перерастает в полноценный четвёртый раздел, где основные действующие силы конфликта явлены уже в новом качестве. В связи с неоднозначностью оценки формы Ноктюрна возникает необходимость дальнейшего исследования принципов его композиционной логики с целью не столько адекватно детерминировать структуру сочинения, сколько проникнуть в её первопричину, понять алгоритм её становления, замысел. Исследование следует вести в аспекте такой атрибутивной для всего музыкального стиля Шопена особенности, как полижанровость. Это подразумевает неслучайность отношения знаковых для аксиологической системы композитора жанровых начал, инициирующих особое поведение композиционной логики в этом Ноктюрне.

Как известно, Ноктюрн был написан Шопеном под впечатлением «Гамлета»: особое влияние поэтики трагедии Шекспира композитор предполагал зафиксировать в программном названии, но затем отказался от него, ещё раз тем самым подтвердив своё неприятие музыки «без скрытого смысла». Гамлетовское в Ноктюрне проявляется через рефлексивность титульной темы, в которой сквозь странную, сбивчивую акцентность высвечиваются зыбкие контуры трёхдольного танца-призрака. Гамлетовское угадывается и через специфику полилогической композиции, образующей принципиально антифинальный дискретный ряд *a b c d*, символически опредмечивающий

предельный диалогизм, внутреннюю диссоциацию героя уже не драматического, а романного типа. Но главное гамлетовское начало обнаруживается здесь через присутствие конфликта, выявляющегося не в фабульном, а в скрытом сюжетном, глубинном сценарии шекспировской трагедии. Вероломство, измена матери возмущают Гамлета более всего, заставляя разглядеть и в ангельском образе Офелии демонические черты, деструктурирующие его отношение к женщине. Гамлет открывает для себя двупостасную природу женского начала, воспринимая её как губительную, угрожающую силу, понимание чего прочно укореняется в его сознании. Отныне герой теряет веру в незыблемость человеческих ценностей, гарантом которой был образ Матери, что и является объяснением «загадки Гамлета», то есть причиной его бездеятельности. Абстрагируясь от сюжетно-смысловой конкретики трагедии Шекспира, следует «алгебраически» суммировать действие конфликта. Несомненно, осознание героем распавшейся целостности женского начала есть прямое отражение конфликта гендерного типа. Именно гендерная оппозиция становится протоструктурной моделью, порождающей принципы музыкальной композиции Ноктюрна, организуя его внутреннюю форму.

Особая интригующая напряжённость гендерных отношений может быть раскрыта посредством дешифровки логики жанровых взаимодействий внутри полилогической, полижанровой системы Ноктюрна.

В аналитической оптике становятся заметными смыслопорождающие функции знакомых жанровых фигурантов: ноктюрна (титовая тема), хорала (тема C) и мазурки (тема D). Собственно ноктюрновая, титульная тема уже обладает жанровой неоднозначностью, бивалентностью: интоновая природа протожанровой структуры «ночной песни» не только сочетается с кинемным началом, но даже вытесняется им⁵ (пример № 1).

Пример № 1



Завязка действия инициирована конфликтом метра и ритма, выходящим на первый план в процессе звукового оформления внутренней формы Ноктюрна. Уже на уровне первой темы ощущается деконструкция жанра ноктюрна, изнутри разрушаемого иным жанровым архетипом в связи с появлением его признаков на парадигматически сильных позициях.

Каков жанровый исток кинемного начала? При определении жанрового наклонения темы нельзя не обратить внимания, во-первых, на то, что трёхдольность, становящаяся у Шопена синонимом танцевальности, регулируется необычной логикой распределения акцентов – акцентный упор делается на слабую третью долю такта (реже – на вторую, как в т. 35–36). Во-вторых, в качестве главной ритмической единицы выделяется фигура, в которой первая доля разбивается на две восьмые. Именно эта ритмоформула и является основой динамического развития в разделе В (т. 1, 2, 6 и др., пример № 2).

Пример № 2



Трёхдольность, прихотливая акцентность вкупе с рельефным ритмическим рисунком становятся яркими репрезентантами жанра мазурки, с первых же тактов звучания вовлечённого в пластику авторской модальности. Её воздействие обнаруживается на синтаксическом уровне первой фразы (и в последующих построениях). Речь идёт о характерном для мазурок Шопена приёме многократного повторения мотива, когда фактическое время продолжает течь, музыкально-событийное же останавливается, нарушая инерцию заданного танцем коленного принципа парности и симметрии. Однако именно этот приём способствует прорастанию коренного, глубинного свойства структурно-семантического инварианта жанра мазурки – хаосогенности⁶, которая высвобождается всё с большей силой через

нарастающую метроритмическую нестабильность, неквадратность синтаксического развития, внезапный динамический всплеск мазурочной ритмо-мелодической фигуры (в разделе В). Второй раздел аккумулирует мазурочные признаки, спрессовывая их до однократной фактурно-ритмической формулы (т. 1, 2 примера № 2).

Происходит экстремальное накопление инициативной энергии, долженствующей привести к динамической репризе с качественным перерождением начальной темы. Однако интенсивное развитие приводит к радикально неожиданному результату – появлению совершенно новой, интонационно и ритмически не связанной с предыдущим материалом темы. Недвусмысленная авторская ремарка *religioso*, аккордовая фактура, перемещённая в пространство, отведённое мелодии, силлабика голосов, ритмический унисон их звучания – все перечисленные черты сливаются в комплекс типологических жанровых свойств хорала (пример № 3).

Пример № 3



Как противовес мазурочной метроритмической нестабильности титульной темы, в разделе С принципиально выдержана метрическая и ритмическая остиантность с усиленной опорой на первую долю, что подчёркнуто также функционально-гармонической весомостью каждой сильной доли. Синтаксически форма изложения темы предельно квадратна, симметрична, с чётким соподчинением кадансов и точным повторением второго предложения. Однако при всей контрастности раздела С титульной теме и дальнейшему материалу, целостность композиции была бы невозможна без внутренней, скрытой мотивации и даже предопределённости появления хоральной темы. По сути, хоральность, непреложно обнаружившая себя в разделе С и с фактурной точки зрения понимаемая как особая, усиленная плотность аккордового заполнения мелодической линии, с первых же тактов звучания Ноктюрна обращает на себя повышенное

внимание. Заняв первенствующее метрическое положение, она инверсирует типично танцевальную басо-аккордовую формулу, сообщая звучанию нарождающегося танца жанровую инаковость. Таким образом, хоральность в латентном виде присутствует уже в самой начальной теме Ноктюрна как элемент фактурной формулы сопровождения, претендуя, вместе с тем, на особую роль. Впервые расхождение жанровых начал (мазурочности и хоральности) обнаруживается в разделе В, в момент динамической кульминации развития мазурочной ритмоформулы (см. пример № 2).

Это зона максимальной дестабилизации, зона кризиса, выраженная кардинальной сменой вектора движения: устремлённость к тональному центру буквально сминается нисходящей хроматической гаммой; фактурное разделение на мелодию и сопровождение стирается, возникает низвергающийся аккордовый поток. Трёхдольность метра раскалывается изнутри на серию двудольных мотивов (гемиола), после чего происходит трансформация сжатой ритмической формулы мазурки в хоральную поступь (т. 3–4 примера № 2).

Таким образом, происходит диссоциация жанровых начал, фигурировавших в единстве в титульной теме как по горизонтали, так и по вертикали. Знаками этого являются принцип «обращённой фактуры» (мелодия начинает звучать в несвойственном ей низком регистре) и обнажённый контраст двух ритмических фигур, символически обобщающих мазурочное (фигура с раздробленной первой долей, т. 6 примера № 2) и хоральное (фигура с утяжелённой первой долей, т. 7 примера № 2) начала.

Этот момент жанровой неопределённости разрешается Шопеном с помощью энгармонической подмены длительно звучащего доминантового тона *cis* на *des*. Тем самым маркируется появление раздела С как момента трансмерного перехода системы в новый режим её поведения, отмеченный тональным полутоновым сдвигом с ожидаемого *Fis dur* в *F dur*⁷.

Новое измерение бытия явлено в разделе С как абсолют хоральности. Однако эта кульминация света с неизбывной закономерностью, диктуемой глубинным сценарием балладной драматургии, сменяется тем, что В. П. Бобровский определяет как торжество трагического начала. Раздел D, завершающий всю композицию, внешне не соответствует кодам-катастрофам Шопена.

На фабульном уровне новая тема может восприниматься в дихотомическом отношении с хоральным разделом как тема-отыгрыш. На уровне сюжетно-композиционном последний раздел осознаётся как возвращение к единовременному звучанию мазурки и хорала, но в особом, новом качестве (пример № 4).

Пример № 4



После монолитности хоральной фактуры в разделе D происходит её расслоение на два плана. Аккордовый комплекс как проявление «соборности» тонов оборачивается звучанием октавы, силой, «упругостью» духа, что подчёркивается титульной для мазурки пунктирной ритмоформулой, заражающей эту тему пафосом героизма, гордости, самости. Линия трансформированной, «бывшей» мелодии («ещё не мелодии и уже не мелодии») маркирована акцентами, указанием *sf*. Кинемная природа мазурки предельно обнажается. Интональная составляющая, присущая начальной теме Ноктюрна, сводится к минимуму, секвентному проведению секундовой попевки. Второй жанровый признак заключительной темы – несомненно, хоральность. Однако после внушительности, весомости звучания аккордовых вертикалей в разделе C аккорды, сопровождающие мазурочную мелодию, воспринимаются как колористический приём, украшающий, расцвечивающий тянущийся унисон. Более того, хоральная фактура, перешедшая из ранга рельефа в ранг фона, по правилам диалогического дискурса с лёгкостью позволяет скомпрометировать архетип божественного, внеличного начала, иронично обратив его музыкальный символ в грациозный, принципиально «облегчённый» танцевальный аккомпанемент. К тому же танцевальность подчёркивается типичным принципом синтаксического строения – коленной повторностью фраз. На родство темы D с темой первого и второго разделов указывает и характерный приём зависания мелодии на одном звуке и его гармоническое перекрашивание. Идея амбивалентности

как извечной относительности, безопорности оживает в Ноктюрне с первых тактов, первоначально удалённо (т. 4–6 примера № 2), затем всё плотнее. Вот почему начинает открываться смысл энгармонической модуляции как бессознательного («пред-рассудочного», по Г.-Г. Гадамеру) ощущения релятивности аксиологической вертикали, образуемой двумя измерениями пространства (субъективного Я и объективного, внеиндивидуального Мы).

Постижение смысла последнего раздела, не поддающегося объяснению с точки зрения логики типовых форм, таким образом, оказывается возможным через обнаруженные нами глубинные структуры текста. Их тайные смыслы актуализированы через взаимодействие феноменов мазурочности и хоральности, которое показывает метафору сопряжения смыслообразующих величин иного, символического пространства. В финальном разделе композиции, появляясь единовременно, они ещё более осознаются как начала, находящиеся в отношении принципиально враждебной диссоциации друг с другом. Возвращение танцевальности, усугублённой пафосом воинственности, трансформирует оба жанровых начала, а главное, заставляет пережить экзистенциальную катастрофу, суть которой – в понимании отсутствия априорной веры в Закон и его Создателя, в обнажении «онтологической трещины».

Особенно явно эта идея просвечивает в самом конце Ноктюрна. Его таинственность и странность усиливается внезапным окончанием в одноимённом *G dur*'е, не позволяющем свести развитие к некоей однополюсности (пример № 5).

Пример № 5



Тематическая разомкнутость усугубляется тем, что раздел D звучит в *F dur*'е, и только в последних трёх тактах Ноктюрна возникает изначальный тональный центр. Его появление спонтанно: при «дословном» повторении первого периода раздела D, который окончился тоникой *F*, по инерции восприятия ожидается полноправный каданс именно в этой ладо-

тональности. Неожиданное появление *G dur'a* лишь на последних секундах произведения делает финал условным, принципиально открытым. Парадокс краткого звучания одноимённой тоники последних тактов заключается в том, что даже являясь номинальным устоем всего сочинения, она не опровергает устойчивость длительно и многогранно представленного *F dur'a*. С другой стороны, пиккардийская терция, появляющаяся в конце минорных сочинений как приём неопровержимого завершения, утверждения (*durum* – твёрдый) окончания развития, оказывается фикцией, подменой тоники *F dur'a*. Возвращение изначального тонального центра в ладовом переосмыслении не даёт ощущения преобразования⁸. Последние такты скорее свидетельствуют об иллюзорности, зыбкости и неоправданности подобного заключения как смыслового итога пьесы.

Условным, фиктивным является и синтез всех жанровых компонентов в последних тактах Ноктюрна: на миг контрастирующие образы будто приводятся к единому знаменателю, которым становится хоральность. Весомость аккордовых вертикалей, стабильность метра подчиняют себе секундовую попевку мазурки и принцип перегармонизации тона. Однако немотивированность появления исходного тонального центра (ещё и в мажорном наклонении) делает заключительное примирение ложным: это лишь видимость, маска иронии, скрывающая трагедию неразрешимости внутреннего конфликта.

Итак, ввиду такого центрального качества мазурки как хаосогенность (направленность на разбалансирование системы, релятивизацию установок), важнейшей и даже определяющей функцией мазурки становится *трансгрессивность* (понимаемая в философском ключе как акт преодоления, выход за пределы наличного бытия), демонстрирующая нелинейность действия этой функции. Способность мазурочности к трансгрессии раскрывается на нескольких уровнях становления целого: первоначально она деформирует жанровую природу ноктюрна через усиление кинемного начала, затем высту-

пает в роли главного импульса к соскальзыванию в другое измерение – из состояния сублимированного хаоса в новый космос, раздел С, – выраженное совершенно иным жанровым наклонением, хоралом. Завершающий этап – постижение полной диссоциации хоральности и мазурочности при столь же мощном осознании их глубинной общности, генетического родства. Хоральность (как структурный элемент фактуры сопровождения мазурки) является парадоксальным следствием мазурочности. Обретая конкретику жанровой формы, хорал предельно дистанцируется от мазурки и понимается как её теневой двойник.

Рассмотренная природа жанрового диалога мазурочности и хоральности в контексте миниатюры подтверждает её положение как смысловой оппозиции генеративного типа. Более того, анализ структурной логики жанровой драматургии Ноктюрна позволил приблизиться к пониманию причины напряжённых гендерных отношений через осознание их на уровне антропологически исходной оппозиции «природного и культурного» по К. Леви-Стросу⁹. В контекстуальной логике глубинных структур музыкального текста Ноктюрна драматургические функции мазурки и хорала получают возможность их герменевтического истолкования как результат символического претворения Шопеном архетипов Великой Матери и Великого Отца. Миниатюра позволяет максимально приблизиться к постижению феномена парадоксального диалога, в основе которого – метафизическое сращивание антиномий, вырастание из единого корня и одновременно принципиальная невозможность паритетного сосуществования.

Обнаруженная нами смыслообразующая, алгоритмической функцией жанровой корреляции мазурочности и хоральности, кодирующая фундаментальный принцип шопеновского стиля («онтологическую трещину»), открывает возможность выхода к экзистенциальному авторскому мифу. Это постижение тайнописи духа композитора требует дальнейшего углублённого погружения в структуру музыкального текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жанр инструментального ноктюрна, как известно, наследует принципы трёхчастной песенной ре-

призной формы, идущей, в данном случае, от арии *da capo*.

² Имеются в виду ноктюрны: *g moll* op. 37 № 1, *F dur* op. 15 № 1, *H dur* op. 62 №1, *c moll* op. 48 № 1 и др.

³ Данное понятие использует М. Томашевский, анализируя особенности формообразования у Шопена [7, 319].

⁴ Исследователь приводит и другие примеры «двухчастности» формы в ноктюрнах *H dur* op. 32 № 1, *Es dur* op. 55 № 2, *Es dur* op. 62 № 2 [7, с. 422].

⁵ Подобную слитность интонационного и кинемного начал мы уже обнаруживали в структуре третьей, сугубо шопеновской мазурочной кинемы в предыдущих работах (см.: Бондаренко Н. Б. Онтология ритмических структур мазурок Шопена // Музыковедение. 2014. № 1. С. 55).

⁶ Мазурочная «хаосогенность» подробно раскрывается в статье, посвящённой структурно-семантическому инварианту жанра (см.: Бондаренко Н. Б. Онтология ритмических структур мазурок Шопена // Музыковедение. 2014. № 1. С. 55–61).

⁷ Это переключение – тонально-гармоническое, жанровое, композиционное – по сути отвечает принципам самоорганизации систем нелинейного типа и в соответствующей терминологии может быть названо «точкой бифуркации».

⁸ Ещё Л. А. Мазелем была подмечена некая неестественность и неожиданность каданса в одноименном *G dur*'е [4, с. 196].

⁹ Проблема символического прочтения обоих жанровых начал рассматривается в нашей работе: Бондаренко Н. Б. Онтология мазурок Шопена в контексте жанровой системы композитора // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: сб. ст. по мат. междунар. юбилейной науч.-практ. конф. к 100-летию Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова. Ч. 1. Саратов, 2013. С. 175–181).

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
2. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. М.: Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.
3. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
4. Бондаренко Н. Б. Феноменология мазурок Шопена // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2 (15). С. 78–82.
5. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Исследования о Шопене: сб. ст. М., 1971. С. 159–206.

6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.
7. Томашевский М. Шопен. Человек, творчество, резонанс / пер. Л. Акопяна, Е. Янус. М.: Музыка, 2011. 840 с.
8. Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. 414 с.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Analiz glubinnoy struktury muzykal'nogo teksta* [Analysis of the Deep Structure of the Musical Text]. Moscow: Praktika, 1995. 256 p.
2. Bobrovskiy V. P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya: ocherki* [Thematism as a Factor of Musical Thought. Essays]. Issue 1. Moscow: Muzyka, 1989. 268 p.
3. Bobrovskiy V. P. *Funktsional'nyye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Basis of the Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1978. 332 p.
4. Bondarenko N. B. Fenomenologiya mazurok Shopena [The Phenomenology of Chopin's Mazurkas]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 2 (15), pp. 78–82.
5. Mazel' L. A. Nekotoryye cherty kompozitsii v svobodnykh formakh Shopena [Some Features of the

Composition in Free Form]. *Issledovaniya o Shopene: sb. st.* [Studies on Chopin: A Compilation of Articles]. Moscow: Muzyka, 1989, pp. 159–206.

6. Sokolov O. V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennyye zhanry* [A Morphological Musical System and its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University Press, 1994. 220 p.
7. Tomashevskiy M. *Shopen. Chelovek, tvorchestvo, rezonans* [Chopin. The Human Being, His Creativity, the Resonance]. Translations by L. Akopyan, Ye. Yanus. Moscow: Muzyka, 2011. 840 p.
8. Yung K. G. *Libido, yego metamorfozy i simvol'y* [Jung C. G. Libido, its Metamorphoses and Symbols]. St. Petersburg: East European Institute of Psychoanalysis, 1994. 414p.

О жанровой драматургии Ноктюрна *g-moll* op. 15 Ф. Шопена

Автор исследует проблемы определения внутренней формы в музыке Ф. Шопена, приближаясь к её пониманию через взаимодействие двух знаковых для творчества польского композитора жанров – мазурки и хорала. Они обретают статус генеральной жанровой оппозиции, структурирующей логику свободных композиций Шопена на глубинном, смыслопродуктивном уровне музыкального текста. Сквозь напряжённое и амбивалентное взаимодействие мазурочности и хоральности, обнаруживающее себя в драматургически узловых, переломных моментах композиции, угадывается та символическая структура, которая становится важнейшим генерирующим началом авторского стиля. Детальный анализ «гамлетовского» Ноктюрна *g moll* op.15 Шопена позволяет подтвердить трансгрессивную функцию мазурочного начала, провоцирующего появление хоральности как его парадоксального следствия.

Ключевые слова: Ф. Шопен, ноктюрн, внутренняя форма в музыке, стиль, жанр, мазурочность, хоральность.

On the Genre-Related Dramaturgy of Frideric Chopin's Nocturne in G Minor, opus 15

The author examines the issues of definition of the inner form in Frideric Chopin's music, approaching its understanding by means of interaction of two genres which are significant for the music of the Polish composer – the mazurka and the chorale. They acquire the status of the general opposition of genres which structure the logic of Chopin's compositions in free form at a deep meaning-generating level of the musical text. By means of the intensive and ambivalent interaction of Mazurka qualities with chorale qualities, revealing itself in dramaturgically nodal, crucial moments of the musical structure, the symbolic structure is divined, which establishes the most important generating element of the composer's style. A detailed analysis of Chopin's "Hamlet" Nocturne in G minor opus 15 makes it possible to confirm the transgressive function of the Mazurka element, which provokes the appearance of chorale qualities as paradoxical outcome.

Keywords: Frideric Chopin, Nocturne, inner form in music, style, genre, Mazurka qualities, chorale qualities.

Бондаренко Нина Борисовна

ORCID: 0000-0002-8053-1375

преподаватель факультета
среднего профессионального образования

E-mail: ninall@rambler.ru

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Nina B. Bondarenko

ORCID: 0000-0002-8053-1375

Faculty member at the Department of Professional
High-School Education

E-mail: ninall@rambler.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation