

В. В. ШЕЛОМЕНЦЕВА  
Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова

УДК 781.6.083.6

## «ТРИ ПЕСНИ НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ» Б.ТИЩЕНКО: ПРОБЛЕМА ГЛУБИННОГО СЮЖЕТА

«Три песни на стихи М. Цветаевой» Б. Тищенко – уникальное по своей природе музыкальное преломление цветаевской поэзии.

Диалог музыки и слова предстаёт в новом неожиданном измерении – в виде глобального противостояния «двух мифов»: петербургского и московского.

Уже название цикла, казалось бы, столь прозаичное, во многом предсказывает таящуюся за ним смысловую глубину и сложность: впервые в отечественной музыке на стихи Цветаевой композитор помещает во главу угла жанр песни, причём в значении lied, что, с одной стороны, ставит акцент на взаимодействии, противоборстве музыки и поэзии, с другой, – ведёт в глубь поэтического источника. Помещение выбранных Тищенко текстов в пространство петербургского мифа кажется чем-то немислимым, невозможным, ведь Цветаева – ярчайший антипод его представителей, она всегда остро чувствовала свою чуждость противоположной ей стихии Петербурга («Твой – Петербург, моя – Москва!»). Однако Тищенко, со свойственной ему тонкостью следуя своей метафизической укоренённости, совершает это преображение. Специфика трактовки композитором цветаевской поэзии связана с актуализацией фундаментального свойства петербургского самосознания, раскрывающегося в таких понятиях, как «остранение» (В. Шкловский), «очуждение» (Б. Брехт), «театральность особого рода» (В. Топоров). Эта сущность проявляет себя через постоянное обращение к памяти культуры, к целому спектру произведений искусства прошлого, к скрытой и явной цитатности, в конечном итоге, – «чужому слову». Здесь выявляется особенность «петербургского» типа высказывания, представляющая собой как бы взгляд сквозь стекло «памяти культуры». Наиболее точное определение основ петербургского мировосприятия зафиксировано в статье А. Шнитке «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского», вектор которой выходит к глубинным основаниям «метафизики Петербурга». Парадоксальность мышления в этой системе, по мнению Шнитке, состоит в том, что условный символ – иероглиф – выражает лишь идею, смысл происходящего, но не претендует на иллюзию реального воскрешения событий: «Степень зрительского участия увеличивается. Он ощущает не пережитую и воплощённую автором и исполнителем эмоцию, а эмоциональный толчок к её первичному переживанию. Субъективный трагизм пе-

реживания вытесняется объективным трагизмом изображения» [4, с. 127].

И действительно, только в пространстве петербургского мифа можно объяснить выбор Тищенко трёх стихотворений Цветаевой, их особую последовательность. Так, композитор останавливается на текстах, объединённых одним из ведущих мотивов творчества Цветаевой – мотивом зеркала. Уже в первом избранном Тищенко стихотворении «Окно» присутствует символика двойного зеркала. Окно как символ у Цветаевой порождает цепочку синонимов: окно – глаза («два зарева, нет – зеркала!») – зеркало – покров – занавес. Глаза отражают человеческую душу и одновременно внешнее, являясь двойным зеркалом. При этом «глаза-окна» сочетают в себе кристальную прозрачность стекла и призрачную, туманную зеркальную поверхность, свойства отражающего предмета и самого отражения, покрывающего истину и саму истину. Важным атрибутом окна в стихотворении выступает заключённый внутри огонь, свеча, зажигающая темноту, что сразу отсылает к другому представителю московского направления – Пастернаку и не даёт воспринимать зеркальную поверхность как дистанцирующую, разделительную. Сущность зеркального мотива у Цветаевой ярче всего представлена в стихотворении «Занавес». Занавес, как и «глаза-окна», – не просто покров, посредник, обращённый к двум противоположным сторонам, зрителю и актеру, и отражающий одновременно обе эти стороны, но некий перевёртыш, постоянно меняющий своё значение (от сокрытия до заволакивания) и фокус взгляда, в конечном итоге оказывающийся главным действующим лицом триады Я (занавес) – Ты (сцена) – Зала (жизнь), смыслопорождающим фактором, живым организмом, хранящим в себе весь тайный смысл действия, всю кровь его, умирающим вместе с героем:

Из последнего сердца тебя, о недра,  
Загораживаю. – Взрыв!  
Над ужа – ленною – Федрой  
Взвился занавес – как – гриф.  
Нате! Рвите! Глядите! Течёт, не так ли?  
Заготавливайте – чан!  
Я державную рану отдам до капли!  
(Зритель бел, занавес – рдян).

Цветаевское двойное зеркало созвучно отмеченно-му выше свойству петербургского самосознания, но как

же остро у поэта ощущается отсутствие разделительной черты, дистанцированности субъекта от объекта! Это именно «пережитая и воплощённая автором» эмоция, ведь действие проходит прямо сквозь занавес, исходит из занавеса, разрывая его на части. Вторая часть цикла Б. Тищенко являет собой шаг внутрь предмета, в Зазеркалье. В центре внимания здесь стоит символика Смерти, воплощённая особым образом. Ярчайшим мотивом стихотворения становится оксюморон «мёртвый – милый», отражающий основы зазеркального мира, мира перевёрнутых устоев, где действуют свои законы, нарушается естественный порядок вещей, стирается разделение «живой-мёртвый», «естественное-противоестественное». Стихотворение «Осыпались листья» посвящено Петру Эфрону (брату Сергея Эфрона), которого Цветаева полюбила уже умирающим и с которым была рядом весь предсмертный период. Текст входит в круг стихов, связанных с особым переживанием архетипа *Анимус* (терминология К. Юнга), которое основано на смыкании высокого, одухотворённого, небесного начала и хрупкости, нежизнеспособности, умирания, истаивания. В стихотворениях Цветаевой ясно слышна эта тяга к тому, что вот-вот исчезнет, покинет, умрёт:

«...Как водоросли Ваши члены».
 «...Имя твоё – птица в руке,  
Имя твоё – льдинка на языке».
 «...Такие в роковые времена  
Слагают стансы и идут на плаху».

Для поэта притягательная сила, магнетизм процесса умирания связаны со специфическим собственным переживанием феномена Смерти, с попытками, недоступными обычному человеку, пережить вместе с другим состояние умирания и через прохождение его осознать, прочувствовать свою не человеческую, а божественную, бессмертную природу. И в стихотворении «Осыпались листья» присутствует зеркальный мотив. Но в чём он? В спектр стихов, подобных этому, входит стихотворение «На смерть Рильке». И. Бродский, анализируя его, отмечал, что в определённый момент читатель задаётся вопросом: где же находится автор? В каком из пространств? Так вот, в «Осыпались листья» поэт, проникая во внутрь зеркала через посредника-мёртвого, пытается выйти к себе же, к своему собственному отражению, проникнуть в глубь его, что актуализирует феномен Нарциссизма. В стихотворении в качестве цели путешествия в Зазеркалье выдвигается некая ситуация борьбы за душу:

Послушайте, мёртвый,  
Послушайте, милый,  
Вы всё-таки мой!  
Мой – так несомненно  
И так непреложно,  
Как эта рука.

Это постоянное навязчивое «мой» есть покушение на прерогативы Бога, богоборчество. Смысл стихотво-

рения чрезвычайно трагичен, ведь эта борьба неминуемо завершается поражением.

Для Тищенко выход за пределы человеческого существования не мог иметь целью осознание собственной богоравности, борьбы за душу, – он человек иной природы. Мёртвый – только проводник, благодаря которому реализуется возможность этого шага в бездну. Композитор стремится получить иное знание, чем поэт. И принципиальное различие их целей подтверждается в третьей части. Именно финал своим, можно сказать, аномальным выбором текста, показывает, каким образом поэтическую основу «Трёх песен» преобразуют глубинные структуры композиторского мышления, его укоренённость в петербургском мифе. Выбранное Тищенко стихотворение, если не слышать музыки, чрезвычайно не соответствует предыдущей остро трагической ситуации, где фактически оспаривается самая глубокая и вечная основа человеческого существования – смерть. В третьей части действие снова возвращается за пределы зеркальной поверхности. У Цветаевой в «Зеркале» предстаёт картина гадания, предполагающая томление духа, священный страх, некий вопрос к миру Зазеркалья. И первая половина стихотворения реализует это. Однако окончание «Зеркала» резко обрывает гадание холодным, надменным восклицанием «Благословляю Вас на все четыре стороны!». Подобная двойная структура стиха вновь актуализирует феномен Нарциссизма, богоравности, воплощённый во второй части. Последняя фраза звучит особенно жёстко, если знать цветаевский цикл «Подруга», в который входит «Зеркало». Например, рядом с «Зеркалом» находятся такие строки:

Вспомните: всех голов мне дороже  
Волосок один с моей головы.  
И идите себе... – Вы тоже,  
И Вы тоже, и Вы.

Тищенко в корне трансформирует это стихотворение. У него не просто исчезает двойственность «Зеркала», но вообще отсутствует и ситуация гадания, и надменность, жестокость последней фразы. С первых же тактов музыки становится понятно, что здесь нет того вопроса, вдоха, нетерпения сердца, которое предполагает гадание, наоборот, третья часть – это выход, выдох, конец пути, достижение цели. И трижды повторенная фраза «Благословляю Вас на все четыре стороны» теряет цветаевскую окраску, становясь настоящим благословением. Героиня «Трёх песен», пройдя через испытания в Зазеркалье, становится носителем Истины, преобразующей её человеческую природу таким образом, что потусторонний мир предстаёт чем-то второстепенным, уже ненужным, так как она сама заключает в себе то, что искала. «Зеркало» возникает как итоговая часть инициального обряда, звенья которого – первая часть (начало пути), вторая (выход во всесветное странствие через посредника – мёртвого, испытания) и третья (получение некоего тайного знания, благодаря которому будут изжиты смятение, страх, боль, так или иначе

связанные с индивидуальным переживанием природы смерти). В «Трёх песнях» диалог музыки и слова тем самым выходит в новую плоскость, в противостояние двух мифов – московского и петербургского, что порождает особую сущность этого сочинения, выделяет его в кругу других произведений на цветаевские тексты в отечественной музыке. Чтобы пойти дальше и углубиться в отмеченные выше взаимодействия, необходимо обратиться к особенностям музыкального текста. Мы попытаемся выйти к явлению более сложного доступа – к тайному интертексту, который обнаруживает себя через всевозможные аномалии музыкального развития.

Уже в первой части цикла («Окно») возникает диссонанс между двумя символическими уровнями: доступностью музыкальных знаков и глубинным их смыслом, многогранным и сложным в истолковании. Здесь актуализируется архетип Занавеса, Со-крытия. Первичный импульс в понимании того или иного знака постоянно переворачивается. Первый образ-перевёртыш возникает в сопоставлении двух вариантов «Песен» – гитарного и фортепианного. Гитарный аккомпанемент, гомофонно-гармоническая фактура «бас-аккорд», гармоническая простота апеллируют к бардовской песне, особого рода камерности, исповедальности. Но «подражание гитаре» с помощью стаккато и неизменного пиано в качестве доминирующей динамики в фортепианной версии рождает иное: богатое обертонами звучание задетой пальцем струны преобразуется в осторожное, затаённое касание кончиками пальцев клавиш, лишаящее звук обертонов, делающее его холодным и неясным. Постоянные паузы, рассекающие аккомпанирующий пласт, создают ощущение, будто музыка в любой момент может оборваться. Это ощущение очень остро, ведь паузы срывают всегда именно восходящее движение. Здесь возникает коннотация с явлением прерванной серенады. Заявленный в названии жанр песни обращается в танец-перевёртыш. Прихотливая ритмика с паузами и синкопами в сочетании с хроматизированной мелодикой рождает ассоциации с неким страстным латиноамериканским танцем, возможно, даже танго (ведь метр 3/4 и 4/4 здесь сливаются). Но динамика и штрих стаккато переворачивают в корне смысл танца. Это танго, бинарное по своей сути, отражающее одновременно изнаночную сторону любви и её высокое назначение в противопоставлении «любовь – смерть». При этом танго «двоится» не только внутри самого себя, но и в диалоге с чёткой двухдольной танцевальностью вокальной партии, в которой ясно угадывается связь с «Трепаком» из «Песен и плясок Смерти» Мусоргского, с завалированной темой *Dies irae*. Так отражаются друг в друге парный страстный танец (одновременно являющийся и как закрытый и холодный), и одиночный танец – состязание, в конечном итоге – головокружительное соревнование с самим собой, вызов человеческой природе.

На уровне метроритма возникает та же ситуация. Первый круг метроритмического развития сначала вырисовывает традиционную мифологическую числовую

модель: сопоставление двухдольности и трёхдольности как чётного и нечётного, мужского и женского, – приводит к их синтезу в размере 6/8. Но далее этот итог подменяется «искусственным» 5/8, который возникает как сокращение первоначальной формулы за счёт удаления восьмой паузы. Таким образом обнаруживается монтажная природа этого завершения. Здесь появляется ещё одна интертекстуальная отсылка – к творчеству Стравинского. Следует отметить, что первый круг метроритмического развития осуществляется в рамках bag-структуры AA<sup>1</sup>B, где A и A<sup>1</sup> отмечены чередованием двухдольности и трёхдольности, а B – синтез и его опровержение. Во втором круге после «искусственного» 5/8 врывается нечто новое: это выход к псалмодии с её силлабической зависимостью от текста. Возникает кардинальная смена дискурса, происходит слияние всех многообразных векторов предыдущего развития, которое предстаёт теперь как некая игра, в которой мерцают различные стилевые знаки: Шостакович, Мусоргский, Стравинский, авторская песня и т. д. Монодическое заключение части выделяется и в фактурном плане. Весьма заметная структура респонсория, представленная в первом круге развития (сопоставление гомофонно-гармонического склада и унисонов в моменты на 6/8) преобразуется эллиптическим вторжением псалмодии: горизонтальный унисон становится вертикальным, штрих стаккато уступает место аккорду на арпеджато, усиливающему богатство обертонов. Здесь впервые в первой части возникает ситуация наивысшей откровенности, когда автор сбрасывает маски, признаёт своё поражение и обращается к высшим сущностям. Не случайно этот момент образует третью, чрезвычайно важную грань bag-структуры, которая проявляется уже на уровне части.

Значение описанного выше мерцания смыслов становится понятнее при рассмотрении интонационного развития части и тональных её преобразований. Протоинтонацией первой части и всего цикла является квартсектаккорд, минорный и мажорный, с заключённой в нём бинарной оппозицией терции и кварты – «природное – культурное», «человеческое – социальное». Все интонационные изменения части так или иначе связаны с проникновением в природу кварты и терции. Эти интервалы обладают устойчивой прототипической семантикой. Сначала в интонационном развитии наблюдается тенденция сблизить чуждые друг другу явления. Так, кварта уменьшается (тема «В каждом доме, друг...»), приближаясь к звучанию терции, «очеловечивается». Терция также «устремляется навстречу» кварте, теряя свою ладовую окраску, но обе эти попытки – со знаком минус.

Во второй части («Осыпались листья») «принцип двоения» выходит на новый уровень. В её основе – две ведущие темы. Остатная первая актуализирует оксюморон «живое-мёртвое», «естественное-противоестественное». Особое чередование 3/4 и 5/8 создаёт почти физическое ощущение «нехватки воздуха» за счёт

стирания предполагаемой паузы между двумя проведениями темы. В этой «бездыханной» теме парадоксальным образом сочетаются терцовая интонация колыбельной с её раскачивающимся движением, *catabasis*, колокольность погребального звона, создающаяся в быстром темпе и отсылающая к «Колоколам» Рахманинова, особенно если учесть появление в первых тактах вокальной строки рахманиновской лейтгармонии. Всё это усилено коннотациями с тональностью Четырнадцатой симфонии Шостаковича и интонационной близостью её ведущей теме. Вскоре первая тема «Песен» из мелодической перерождается в ритмическую, что усиливает её «мёртвую» сущность. Вторая тема связана с противоположной дизезной сферой. Она зеркальна по своей природе и интонационно является двойником, призраком первой темы, олицетворяя человеческое, живое начало. В момент, приходящийся на слова «Мой – так несомненно», появляется новая тема (С), связанная с попыткой соединения ритмической структуры двух тем и содержащая шубертовскую шестую ступень в своей гармонической основе. Но попытка эта оказывается неудачной. Снова появляется расщеплённая первая тема и, подобно тому, как это было в первой части, первый круг развития переходит во второй. После темы С<sup>1</sup>, звучащей выше предшествующего её варианта, две темы просто искусственно «склеиваются», что проявляется в разнице двух половин в тональностях, регистре, динамике. В целом начало этого момента проходит на фортиссимо, затем следует диминуэндо, «тихая кульминация» в виде третьего проведения темы С и, наконец, звучит новая тема с увеличенной квартой в основе и с риторической фигурой креста. Здесь действительно осуществляется символическое жертвоприношение.

При сопоставлении опорных тонов и центральных тем двух частей начинают выстраиваться фрагменты натурального обертонового звукоряда:

#### II часть

E g b c d e fis

I часть                      тема D, II часть

Эта чрезвычайно важная линия завершится уже в финале цикла.

Третья часть цикла («Зеркало») являет собой финал, в котором, с одной стороны, происходит возвращение к неустойчивости, амбивалентности первой («мерцания» в аккомпанементе). Но здесь это составляет лишь один из двух пластов, сосуществующих параллельно. Аккомпанемент фортепиано становится максимально обособленным от вокальной партии и эта обособленность доходит до того, что две линии вступают практически поочередно. Данный эффект подчёркивается тематическим контрастом двух планов (метроритмическая свобода, ладотональная изменчивость аккомпанеента и метрическая чёткость, устойчивость вокальной партии). У фортепианной линии в качестве ведущих интонаций

выступают кварта и квинта. В вокальной строке наблюдается исчезновение квартового хода. Краткая тема в объёме терции постоянно вариантно повторяется, выходы за её пределы связаны с широкими квинтовыми шагами в секвенции с арпеджато в аккомпанементе, обрастающими нас к заключительному фрагменту первой части, где уже предсказывалось появление этой откровенности, свободы самовысказывания, проявляющихся в актуализации приёмов музыкальной агогики. Всё это говорит о том, что проблема, поставленная в первой части, разрешается не путём преобразования, той странной, возможно, со знаком минус сферы, которая является неоглашённой в начале произведения, но обретением мужества существовать, несмотря на её постоянное присутствие.

Кульминационным моментом третьей части становится появление кварты в вокальной партии. Это видоизменение второго тематического элемента (секвенции с квинтовыми шагами), который здесь дан в ритмическом увеличении, с заменой квинты на кварту в мелодии и секвенцирования – повтором. Данный момент близок последнему звену натурального обертонового звукоряда, сопровождающегося созвучием *c-g-c* в фортепианной партии, соответствующим первым обертонам. Таким образом, третья часть знаменует собой одновременно и начало, и конец, актуализируя идею замкнутого круга.

Итак, в ходе анализа «Трёх песен» обнаруживает себя тайная сфера, «просвечивающаяся» сквозь внешние текстовые слои. Наиболее ярким её музыкальным знаком становится неожиданное осознание в качестве «красной нити» музыкального текста натурального обертонового звукоряда. Чтобы понять сущность этой глубинной проблемы, следует поставить «Три песни» в контекст всего творчества Тищенко. В монографии «О музыке Бориса Тищенко» Б. Кац подробно рассматривает инвариант драматургического развития в сочинениях композитора, выделяя при этом несколько этапов: 1. «Творение» музыкальной ткани из одного первоначала – звука, возникновение разнообразных тем-эмбрионов и их постепенное преобразование, оспаривание. 2. «Зона роста», развитие тем-эмбрионов. 3. «Зона кризиса», когда чрезмерная свобода первых этапов оборачивается чрезмерным разрастанием звуковой ткани, приобретающим угрожающий характер. 4. «Зона катастрофы». 5. Момент преодоления хаоса, актуализирующий образы раскаяния, плача, сострадания. В качестве типичного решения этой сферы Кац выделяет появление нового музыкального тематизма, находящегося под знаком «благой вести».

Структурная логика, обнаруженная автором, способна вызвать ассоциацию с ветхозаветным мифом о сотворении мира: слово – творение – искушение – катастрофа. При этом ветхозаветный миф смыкается с евангелическим («благая весть»). Но как эта версия сочетается с пониманием первого этапа как «авторского слова», «человеческого голоса»? Эти парадоксы можно



объяснить особым местоположением Творца, который одновременно является и Творением. Возникает ситуация поиска ответа на вопрос о самоидентификации. В данном контексте более адекватным становится рассмотрение этого драматургического инварианта в русле мифа о святом Иосифе, в том осмыслении, которое даёт ему Т. Манн. Мифологический сюжет об Иосифе и его братьях находится в «зеркальном» положении по отношению к евангелическому сюжету: та же история предательства и жертвы, символика числа 12 и т. д. Христианские авторы видели в Иосифе как невинном и целомудренном страдальце прообраз Христа. Но таков ли Иосиф? Сам глубинный смысл «жертвования» и «предательства» в мифе об Иосифе иной. У Т. Манна это ярко раскрывается в финале его знаменитого произведения, где Иосиф разъясняет братьям смысл произошедших событий.

«Если вы ходатуствуете передо мной о прощении, то, по-видимому, вы не поняли толком всей истории, в которой мы находимся <...> Разве вы не слышали из уст отца, когда он благословлял меня, что моя жизнь была только игрой и намёком? А вспомнил ли он, открывая вам свои приговоры, то зло, что разыгралось когда-то между вами и мной? Нет, он умолчал о нём, ибо он был тоже в этой игре, игре Бога. Под его защитой я должен был вопиющей своей зрелостью подстрекнуть вас ко злу, а уже Бог повернул это к добру, и, накормив множество людей <...> Но если речь идёт о прощении человеческого, то просить о нём должен вас я, ибо вам пришлось играть злодеев, чтобы всё получилось так, как получилось» [5, с. 92].

Нравственный аспект в истории Манна нивелируется. Есть только внутренняя обусловленность всех человеческих поступков, которые оказываются вписанными в некий сценарий божественной игры. Тогда граница между добром и злом становится всё более размытой. Более того, Иосиф предстаёт в некотором смысле даже «подстрекателем», вызывающим аналогию с Семаилом. Жертва и предатель меняются местами. Перевора-

чивается у Манна и смысл вертикали «человек – Бог», переиначивается идея божественного суда и возмездия. «Человек был порождением любопытства Бога к Самому Себе» [там же, с. 1]. Из этого утверждения вытекает зачастую случайный характер божественных наказаний и вознаграждений, их «игровая» сущность.

Тищенко было близко подобное понимание человеческой природы. Его известные высказывания – тому подтверждение: «В музыке, как и во всей природе, всё подчинено божественному порядку вещей, и задача человека лишь угадывать его и следовать ему».

Заметим – «угадывать», а не постигать, не проникать в его глубины.

«Никто тебе не друг, никто тебе не враг, но всякий – великий учитель» (из восточной философии).

Миф об Иосифе вполне адекватно объясняет сходство и различие в драматургических моделях Тищенко и Шостаковича (евангелический миф), а также важное влияние восточной философии на мировоззрение Тищенко. В обозначенном нами смысловом контексте начальная стадия драматургического развития у Тищенко предстаёт как начало постижения Иосифом своей особой ипостаси, божественно-человеческой. Кризисная зона связана с погружением в «колодец времени» (Т. Манн), что завершается осознанием происходящего (зона преодоления) как «игры Бога». В результате возникает своеобразная реприза, когда в тех же самых событиях открывается особая прозрачность, сквозь которую просвечивает некий изначально присутствовавший божественный замысел. В «Трёх песнях» эти этапы представлены следующим образом: первая часть – зона роста и кризиса, вторая – катастрофа и преодоление, третья часть – итог. При этом именно на грани второй и третьей частей начинает нивелироваться поверхностный уровень и высветиваться внутренний глубинный сюжет. И в нём выявляется удивительный парадокс: в этой глубине музыкального текста Тищенко оказывается чрезвычайно близок цветаевскому мироощущению.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. – Л.: СК, 1986.
2. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича к Борису Тищенко. – СПб., 1997.
3. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. – М.: Эллис Лак, 1997.
4. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2004.
5. Манн Т. Иосиф и его братья [Электронный ресурс]. – URL: [readr.ru/tomas-mann-iosif-kormilec.html](http://readr.ru/tomas-mann-iosif-kormilec.html). – (119 с.).

### Шеломенцева Вероника Валерьевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова

