

С. С. Гончаренко

## К ВОПРОСУ О ДВОЙНОМ ФИНАЛЕ В КВАРТЕТЕ № 13 БЕТХОВЕНА

Уникальное создание Л. ван Бетховена – Квартет № 13 и два его финала неоднократно привлекали внимание музыковедов. Дискуссия о них «открылась» в марте 1826 года в связи с первым исполнением сочинения. В рецензии на концертное выступление квартета Й. Шупанцига, когда по требованию слушателей II-я и IV-я части были повторены, газета «Allgemeine musikalische Zeitung» писала о том, что финал – Большая fuga – не удался, что это – «вавилонское столпотворение», «море диссонансов», что «если бы маэстро мог сам слышать свое произведение, то, вероятно, многое было бы изменено» (цит по: [5, с. 186]).

Реакция композитора была прямо противоположной. На письмо племянника, сообщавшего о повторении Presto и Alla danza tedesca, он ответил фразой «Почему лучше не фуга? Ее одну нужно было бисировать!» (цит. по: [8, с. 160]). Однако присутствовавший на исполнении издатель К. Артария высказал мнение о сложности музыки, о трудностях исполнения и отказался публиковать финал. Бетховену пришлось завершить квартет другой музыкой. Квартет № 13 вышел в свет под ор. 130. После издания его стали исполнять с новым облегченным финалом, а прежний финал К. Артария издал под ор. 133<sup>1</sup>.

И сейчас, спустя почти 200 лет после появления этого гениального творения, полемика о двух финалах Квартета № 13 продолжается<sup>2</sup>. Вот несколько вопросов, обсуждение которых ведется на страницах зарубежной и отечественной бетховенианы: 1. Какой из двух финалов – ор. 130 или ор. 133 – совершеннее в художественно-эстетическом плане? 2. Какой из них более убедителен в отноше-

нии драматургической логики цикла и, значит, какой следует предпочесть исполнителям? 3. Возможно ли считать ор. 133 отдельным квартетом и рассматривать его как самостоятельное произведение? 4. Какую роль Фуга играет в таком случае в ряду поздних квартетов?

Приведем некоторые точки зрения.

Часть музыкантов – исполнителей, композиторов, музыковедов считают, что поздние квартеты Бетховена уступают его произведениям раннего и зрелого стилей и не имеют шансов приобрести популярность<sup>3</sup>. Подобная оценка касается в первую очередь Большой фуги. Весьма расхожим среди музыкантов является мнение, подобное тому, которое было приведено выше (из газеты «Allgemeine musikalische Zeitung»). Оно было подтверждено много позже в монографии о струнных квартетах Т. Хельма (1885). Ученый высказал мнение, что «...чутье красоты звучания, которым Бетховен обладал на таком блистательном уровне, и именно в его последних сочинениях, здесь его полностью покинуло. И, предаваясь демоническому наслаждению своим могучим гением, он нагромождает резкость на резкость так, что впечатление от целого становится почти тягостным» [8, с. 169].

С другой стороны крупнейшие композиторы и теоретики, такие, например, как В. д'Энди и Г. Риман, высоко оценивали ор. 133. Им восхищался И. Стравинский. «Большая fuga мне кажется... совершенным чудом. Это абсолютно современная музыкальная пьеса, которая останется современной навсегда», говорил он<sup>4</sup>.

Другие музыканты, не смея оспорить полифоническое мастерство и новаторство композитора, отказывают, тем не менее, Фуге в праве выступать в качестве финала в Квартете № 13. Основание – слишком резкий ее контраст, в сравне-

нии с предыдущими жанровыми частями. Противоположную точку зрения отстаивал Р. Роллан, который писал: «Двойная fuga – существенная часть Квартета ор. 130. Ампутировать ее – это значит его искалечить. То, что исполнению Фуги в конце Квартета представляет практические трудности – это дело другое, это можно обсуждать. Но то, что fuga задумана для квартета и именно как его финал, – это дискуссии не подлежит» [8, с. 160]. В музыковедческих работах российских ученых, специализирующихся на изучении квартетного творчества Бетховена, также утверждается мысль о правомерности авторского окончания квартета [5, 9].

Существует, однако, и компромиссная позиция. В. Рицлер отмечает, что «законным» является и то, и другое завершение Квартета: «оба решения одинаково органичны, оба согласуются с основной “идеей” произведения...» (цит. по: [8, с. 136–137]). Хотя и он, пусть в несколько завуалированной форме, оказывает предпочтение авторскому финалу: «Либо нагнетание напряжения до нечеловеческой интенсивности – продолжение кульминации до самого конца; либо ослабление и переход к жизнерадостности, которая, по правде сказать, **прикрывает мировые бездны**» ([Там же] выделено мной. – С. Г.). Аналогичную мысль о правомерности обоих финалов высказывает Н. С. Николаева. «Логика данного цикла включает возможность обоих итогов – завершение цикла монументальной фугой и юмористическим народно-жанровым Allegro» [7, с. 370].

Свои ответы на спорные вопросы дает исполнительская практика, демонстрирующая творческое отношение к проблеме. Освоив в полной мере стиль поздних квартетов, она закрепила несколько функций имеющегося материала.

**1. Альтернативные функции.** Квартет исполняется либо с одним финалом, либо с другим.

А. Самой распространенной является традиция исполнять Квартет № 13 как ор. 130, т. е. предпочитать второй по вре-

мени создания финал – юмористический, жанрово-танцевальный.

**Б.** Квартет играют в том виде, в каком он звучал при жизни композитора. Жанровый финал исключается. О том, что квартетисты исполняют авторскую версию цикла свидетельствует, например, выдающийся российский теоретик, автор трудов по истории полифонии Вл. Протопопов. Он пишет: «В наше время восстановление первоначальной бетховенской концепции вполне естественно» (цит. по: [5, с. 138]).

**2. Аддитивные функции по оси синтагматики.** Встречаются аудиозаписи с исполнением обоих финалов, сначала ор. 130, затем ор. 133 (CD Будапештского квартета, запись 1958–1965 гг.). В результате финал удваивается. Образуется семичастный цикл.

**3. Аддитивные функции по оси парадигматики.** Эти функции рассматриваются в том случае, если за ор. 133 признается автономная функция. Рассмотрим ситуацию несколько подробнее.

Без сомнения, большая fuga была очень дорога композитору. Один из поклонников его творчества А. Хальм взялся делать ее переложение для двух фортепиано, но его фактурные упрощения не устроили композитора. Он осуществил собственную редакцию переложения, которой был присвоен ор. 134<sup>5</sup>. Таким образом, значение произведения как вполне самостоятельного подтверждено двумя обозначениями опусов. В пользу трактовки Большой фуги как самостоятельного произведения говорят и его развитые масштабы. Оно звучит 16–17 мин. и требует для восприятия максимальной концентрации.

**П.** Долгов приводит свидетельство артистов Квартета им. Бородина об успешном восприятии Фуги в концертах, о том, что она «стала одним из репертуарных современных квартетных произведений... входит в репертуар всех квартетных коллективов мира» [5, с. 187]. Кроме того, нельзя не обратить внимание на факты исполнения Фуги струнным оркестром (в России под управлением А. Гаука, за рубежом – В. Фуртвенглера). Правда,

дискутируется вопрос о плюсах и минусах транскрипции, и о характере интерпретации оригинала, но сам факт, на наш взгляд, подтверждает правомерность функционирования Фуги как произведения, которое уравнивается в правах с другими квартетными опусами.

С какой бы из приведенных точек зрения не солидаризироваться, подкрепляя каждую соответствующими аргументами, налицо ситуация, исключившая для творческого метода Бетховена. Финал цикла для великого венского классика был всегда предметом особой заботы. В драматургии его сонатного цикла – он итог процесса, цель, к которой устремлено развитие всей формы. В поиске материала и композиции новых сочинений Бетховен, прежде всего, определял начальную и конечную «точки пути» и тщательно этот путь прорабатывал. Напомним, что Большая fuga была завершена сразу после I-й части, раньше средних частей Квартета. Работая над другими частями, композитор уже знал, как он завершит целое. Тем не менее, история создания Квартета № 13 и его исполнений доказывает вариативность его финальных функций.

Как объяснить возникшую парадоксальную ситуацию? Думается, что ответ кроется в своеобразии «третьего стиля» композитора, его связях с традициями барочного формообразования, в том числе и циклообразования.

В трактовке Бетховеном циклической формы в поздних квартетах наблюдается возвращение тенденций, характерных для старинных сонат и *Concerti grossi*: дробность структуры, создаваемая благодаря многочастности, использованию контрастно-составных форм, резких темповых колебаний внутри частей и между ними. Вариантное дублирование циклических функций (медленной или быстрой частей) – одна из особенностей многочастной барочной сюиты и сонаты. Своеобразное решение финалов находим в сюитах Ф. Куперена, где после основного финала следует Багатель или Безделушка – пьесы, которые осуществляют драматургическое «снижение», переводят концеп-

цию в план кукольно-игрушечного представления. В сонатных циклах дело обстоит несколько иначе. В Сонате «Битва Давида и Голиафа» И. Кунау три последние части, однородные по функции, следуют одна за другой. Образуется своего рода «цикл в цикле – сюита в сонате» – праздничный финал, который воплощает торжество победившего народа. Функцию финала выполняют три быстрые части, идущие подряд, в Скрипичной сонате ор. 3 № 6 А. Корелли.

Нельзя не отметить уникальность композиции «*Concerto grosso* № 8 ор. 6 итальянского мастера эпохи барокко.. Структура цикла такова: 1. *Vivace/Grave* 2. *Allegro*. 3. *Adagio/Allegro/Adagio*. 4. *Vivace*. 5. *Allegro/Pastorale ad libitum: Largo*. Части, обозначенные редактором через /, образуют контрастно-составную форму – субциклы с «перетеканием» Разделов друг в друга. Логика циклической формы при этом А. Корелли, тщательно продумана и соотнесена с планом всего опуса из 12 концертов. Редкое для автора сопоставление темпов «быстро – медленно» возвращается несколько раз. Оно направлено на усиление образного контраста к концу цикла, что подчеркнуто ярким рельефным тематизмом двух последних частей – двух финалов. В сравнении с действительным быстрым первым финалом *g moll*, второй финал Пастораль *G dur* переводит драматургическое завершение в образную сферу светлой радости, что соответствует умиротворенному настроению утром праздничного дня. Концерт № 8 известен как «Рождественский» (он имеет подзаголовок «*Fatto per la notte di natale*»). Он является последним в опусе, выдержанном в жанре *da chiesa*. Концерты № 9–12 написаны как *da camera*, и стандарт в них выражен яснее. Они выполняют функцию жанрового сверхфинала во всем опусе.

Похожие явления встречаются и в поздних квартетах Бетховена, особенно в квартетах ор. 130–133. Так, в Квартете № 13 наблюдается цепь образно-жанровых и темповых сопоставлений в сонатной форме 1-й части и в финальной Фуге.

В 1-й его части Бетховен противопоставляет «антагонистические душевные состояния»: безысходную печаль и живость, бурную радость кипения жизни. Поражает крайняя степень контрастов, обрывы разномасштабных фрагментов. Полифония «кроется не только в нотах, она в эмоциях, которые по воле автора участвуют в ней; и это насильственное сочетание дает подчас необычные, сочные плоды» [8, с. 142]. Калейдоскоп жизненных впечатлений в последующих четырех жанровых частях подчиняется чередованию темпов «быстро-медленно». Пара средних частей сонатного цикла дублирована: за II-й частью Presto, напоминающей венгерский или хорватский танец, следует Andante, где смешиваются «противоречивые настроения – юмор и волнение». Далее намеченный темповый и жанровый контраст усилен. IV-я часть Alla danza tedesca сопоставлена с V-й частью – элегической Каватиной Adagio molto espressivo.

То, что Бетховен шестой частью поставил фугу, ни в коей мере нельзя оценить как случайный или недостаточно продуманный шаг.

Как известно, композитор считал фугу высшей музыкальной формой. Напомним, что фугированные принципы активно действуют в циклах эпохи барокко. Обычно они следуют за медленными разделами в хоральной фактуре или за импровизационными. У И. С. Баха фуга составляет II-ю часть диптиха, так называемого малого полифонического цикла (МПЦ). При этом она несет четкую функцию логического рационального завершения, устанавливая строгий порядок после свободного инструментального высказывания, импровизационности в прелюдии, токкате, фантазии, увертюре. Баховские сонаты и сюиты часто открываются МПЦ, который образует во всем произведении локальный субцикл. В этом случае фуга приобретает роль местного финала. В многочастной циклической форме Г. Ф. Генделя весь цикл может завершиться фугой или фугированной формой.

Принципы фуги на начальном этапе циклической композиции Бетховен ис-

пользует, встраивая их в сонатную форму (фугированная сонатность в ор. 101, 111). Жанр фуги открывает ор. 131, МПЦ в сонатном цикле отодвигается к концу произведения в ор. 110.

И. О. Цахер полагает, что «B-dur №-ный квартет, в его первоначальном варианте может быть трактован как симфонизированный малый цикл: прелюдия и фуга», т. к. «...воплощает характерную композиционную формулу, идею малого цикла: диалектическое отрицание прелюдии фугой, преобразование стихийно-эмоционального начала путем его философского осмысления» [9, с. 64–65]<sup>6</sup>.

В контрастно-составной композиции, синтезирующей черты старинной многотемной фуги, сонатной формы и сонатного цикла драматургический комплекс Бетховена приобретает особую напряженность. Поэтапное преодоление психологического конфликта ведет к результату – утверждению жанрового начала лишь в самом конце финала, в последних 25 тактах. Ритмическое остинато ямбического мотива скандируется на фоне ровной аккордовой пульсации восьмыми в гомофонной фактуре. Заключительный автентический каденционный оборот оформляется в пяти заключительных тактах, а тоническое трезвучие B-dur в мелодическом положении примы достигается только в самом последнем такте.

В случае аддитивных функций двух финалов завершение ощущается более прочным и основательным, поскольку возникает синтагматическая группа из дополняющих друг друга частей. С одной стороны, внезапное и резкое сопоставление Каватины и Фуги ор. 133 смягчается жанрово-танцевальным финалом ор. 130, создающим арку ко II-й и IV-й частям. С другой стороны, благодаря добавочной финальной функции преодолевается неравновесие первой части и жанрового финала.

Не менее существенны принципы временной организации в бетховенских квартетах, и в частности в квартетах ор. 130–133 на уровне тематического развития. От предклассической эпохи Бетховен пере-

кидывает мост в будущее, объединяя квартеты, используя технику пропорционального и непропорционального метроритмического варьирования [3]. Ритмические преобразования стабильного звуковысотного комплекса встречаются в поздних квартетах неоднократно (Квартеты № 13, 14, 15). В Большой фуге указанный прием составляет основу тематической организации. В Увертюре один за другим излагается тема и три ритмических ее варианта, которые отличаются по жанру, фактуре, и высотному положению. Цепь вариантов на неизменный звуковысотный комплекс далее разворачивается в последование двойных фуг, причем фуги располагаются в порядке обратном первоначальному экспонированию. Зеркальная симметрия укрепляет центристские силы всей композиции.

Метод создания контраста на основе единого «тематического контура», который ярко проявился в 9 симфонии, в данном случае «выведен» на поверхность структуры.

Тематическая организация Фуги, внутренняя драматургическая логика создают большую степень обобщения, что обеспечивает ее итоговую резюмирующую

функцию в группе из четырех экспериментальных многочастных квартетов № 13–16. После двух минорных квартетов № 14 и № 15 мажорное завершение ор. 133 выглядит убедительным, так как создает тональное и тематическое обрамление, осуществляя парадигматические связи на расстоянии к ор. 130 – его первой части и финалу. В слитноциклической фугированной композиции подводится драматургический итог, обобщается принцип множественного контрастного сопоставления, положенный в основу квартетной тетралогии.

Итак, парадокс двойного финала Квартета № 13 находит объяснение в усилении вариативности в многочастном цикле, в расширении его масштабов до макроцикла в условиях обновления классических циклических функций за счет синтеза с приемами барочной циклизации.

Черты вариативности ярко проявляются в многочастных циклических структурах, получивших распространение в творчестве композиторов XX века. Таким образом, поздние бетховенские квартеты и Большая fuga – это своеобразный «мост» от эпохи барокко к современной музыке.

### Примечания

<sup>1</sup> Квартет был дописан в ноябре 1925 г. Р. Роллан называет его интермедией между квартетами *a moll* – ранее оконченным, и *cis moll*, который был завершён в конце 1825 г. Первые исполнения Квартета № 13 состоялись 2 и 28 марта 1826 года. Под ор. 130 с новым финалом он был издан в мае 1827 г., вместе с квартетами ор. 131. 132 и 133. [5, с. 138, 186].

<sup>2</sup> Ряд ссылок приводится в работах о струнных квартетах Бетховена зарубежных и отечественных ученых, в том числе тех, которые специально посвящены его последним опусам [1; 5; 7–9].

<sup>3</sup> Среди них – П. И. Чайковский.

<sup>4</sup> Высказывание опубликовано в «Диалогах» И. Стравинского. Цит. по. [3, с. 64].

<sup>5</sup> Квартет № 17 обозначен как ор. 135. Это самое последнее сочинение Бетховена. Ор. 136, 137, 138 – редакция произведений, созданных ранее.

<sup>6</sup> Аналогично построена Соната ор. 106, где монументальная и очень сложная по использованным полифоническим приемам заключительная fuga уравнивает предыдущие части.

### Литература

1. Вязкова Е. В. Последние квартеты Бетховена. Опыт анализа творческого процесса на материале «Московской тетради эскизов» за 1825 год: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1977. – 23 с.

2. Вязкова Е. В. Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анали-

з: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1998. – 45 с.

3. Вязкова Е. В. Исторические корни одного современного принципа (К вопросу о непропорциональном ритмическом варьировании. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. – М., 1989. – С. 57–70.

4. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства в трех выпусках. Вып. 1. – М., 1990. Blagava.ru/skripka/history.books/is. Дата obr. 10.03.2014.
5. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. – М., 1980.– 197 с.
6. Кириллина Л. Поздний стиль Бетховена: художник и эпоха // Культура, эпоха и стиль. Классическое искусство Запада. – М., 2010. – С. 147–172.
7. Николаева Н. С. Симфоническое творчество. Фортепианные сонаты. Камерные ансамбли // Музыка французской революции. Бетховен. – М., 1867. – С. 154–388.
8. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – М., 1976. – 240 с.
9. Цахер И. О. Поздние квартеты Бетховена. – М., 1997.– 143 с.

## References

1. Vjazkova E. V. Poslednie kvartety Bethovena. Opyt analiza tvorcheskogo processa na materiale «Moskovskoj tetradi jeskezov» za 1825 god: Avtoref. diss, kand. iskusstvovedenija. M., 1977. 23 s. [Last quartets of Beethoven. Opyt analysis of the creative process on the article «Moscow notebook sketches» for 1825: Author. thesis, PhD. art history. M., 1977. 23 p.]
2. Vjazkova E. V. Processy muzykal'nogo tvorchestva: sravnitel'nyj tekstologicheskij analiz: Avtoref. diss, d-ra iskusstvovedenija. M., 1998. 45 s. [Processes of musical creativity: a comparative textual analysis : Author. diss, Dr. Art History. M., 1998. 45 p.]
3. Vjazkova E. V. Istoricheskie korni odnogo sovremennoogo principa (K voprosu o neproporcional'nom ritmicheskom var'irovanii. Problemy muzykal'noj nauki. Vyp. 7. M., 1989. S. 57–70.) [Historical roots of a modern principle (the question of disproportionate rhythmic variation. Problems of musical science. Vol. 7. M., 1989. pp. 57–70].
4. Ginzburg L., Grigor'ev V. Istorija skripichnogo iskusstva v treh vypuskah. Vyp. 1. M., 1990. Blagava.ru/skripka/history.books/is. Data obr. 10.03.2014. [Violin art history in three editions. Vol. 1. M., 1990. Blagava.ru / skripka / history.books / is. Date of arr. 03/10/2014].
5. Dolgov P. Smychkovye kvartety Bethovena. M., 1980. 197 s. [Beethoven string quartets. M., 1980. 197 p.]
6. Kirillina L. Pozdnij stil' Bethovena: hudozhnik i jepoha. Kul'tura, jepoha i stil'. Klassicheskoe iskusstvo Zapada. M., 2010. S. 147–172. [Late Beethoven style: the artist and the era. Culture, the era and style. The classical art of the West. Moscow, 2010, pp. 147–172].
7. Nikolaeva N. S. Simfonicheskoe tvorchestvo. Fortepiannye sonaty. Kamernye ansambli. Muzyka francuzskoj revoljucii. Bethoven. M., 1867. S. 154–388. style. The classical art of the West. Moscow, 2010, pp. 147–172]. [Symphonic works. Piano sonatas. Chamber Ensembles. Music of the French Revolution. Beethoven. Moscow, 1967, pp. 154–388].
8. Rollan R. Poslednie kvartety Bethovena. M., 1976. 240 s. [Last quartets of Beethoven. M., 1976. 240 p.]
9. Caher I. O. Pozdnie kvartety Bethovena. M., 1997. 143 s. [Late quartets of Beethoven. M., 1997. 143 p.]

### К вопросу о двойном финале в Квартете № 13 Бетховена

Поздние квартеты Бетховена, в частности Большая fuga op. 133, неоднократно привлекали внимание музыковедов. В статье они исследуются в аспекте исторической преемственности с принципами циклообразования, характерными для эпохи барокко. Функциональный метод применяется для анализа вариативности циклической формы.

Автор сравнивает точки зрения композиторов, музыковедов, а также исполнительские интерпретации квартетов и предлагает рассматривать op. 130–133 как вариативную структуру, где два финала выполняют раз-

### On the question of double final of Beethoven's string quartet No. 13

Beethoven's late string quartets, in particular the Große Fuge Op. 133, have repeatedly drawn musicologists' attention. In this article the quartets are investigated in regard to historical continuity of typical Baroque era principles of cycle formation. The functional method is applied to analyze the cyclic form's variability.

The author compares composers' and musicologists' points of view and performers' interpretations of the quartets and considers the String Quartets Op. 130–133 as a variable structure with two finales which perform

ные функции в соответствии с избранным контекстом.

**1. Альтернативные функции.** В шестичастном цикле Квартета № 13 два финала взаимозаменяемы.

**2. Аддитивные функции по оси синтагматики.** В семичастном цикле в результате завершения его Большой фугой образуется финальная группа из двух частей, дополняющих друг друга. Преодолевается неравновесие между сложно организованной монтажной композицией 1-й части и «облегченным» финалом оп. 130.

**3. Аддитивные функции по оси парадигматики.** Оп. 133 как самостоятельное произведение выполняет итоговую функцию в группе из многочастных квартетов № 13–16, создает в ней тональное и тематическое обрамление, осуществляя парадигматические связи на расстоянии с Квартетом оп. 130 и его финалом. Слитно-циклическая композиция фуги подводит драматургический итог, обобщает принцип множественного контрастного сопоставления, положенный в основу квартетной тетралогии.

Черты вариативности циклических функций проявляются в многочастных структурах, получивших распространение в творчестве композиторов барокко и XX века. Таким образом, поздние бетховенские квартеты и Большая fuga – это своеобразный «мост» от эпохи барокко к современной музыке.

**Ключевые слова:** поздние квартеты Бетховена, барокко, цикл, вариативная структура, функция.

different functions according to the chosen context.

**1. Alternative functions.** The two finals of the six-part cycle of String Quartet No. 13 are interchangeable.

**2. Additive functions on syntagmatic axis.** The completion of seven part cycle with the Große Fuge creates the final group. It consists of two parts which complement each other, thus allowing an overcoming of the imbalance between the complex structure of the first part and 'light weight' finale of the String Quartet Op. 130.

**3. Additive functions on paradigmatic axis.** The String Quartet Op. 133 as an independent work serves as the final in the group of multi-part String Quartets No. 13–16, creating a tonal and thematic frame and carrying a paradigmatic connection with the String Quartet Op. 130 and its finale. The fused cyclic composition of the Große Fuge encompasses the dramaturgy and promotes the principle of multiple contrasting juxtaposition forming the basis of the quartet's tetralogy.

The diverse features of cyclic functions occur in multi-part structures, widespread in the works of the Baroque and XX century composers. Thus, Beethoven's late quartets and the Große Fuge create a certain 'bridging' from Baroque to contemporary music.

**Keywords:** Beethoven's late quartets, Baroque, cycle, variable structure, function.

---

---

Светлана Сергеевна Гончаренко – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

E-mail: info@nslinka.ru, lalumiere@ngs.ru

Svetlana Goncharenko, DSc in Arts History, Professor at the Music Theory Department of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire.

E-mail: info@nslinka.ru, lalumiere@ngs.ru