

УДК 785.1+785.7

ОБРАЗ ЯПОНСКОГО САДА В ТВОРЧЕСТВЕ ТОРУ ТАКЭМИЦУ

*Порядина М. Е.*¹

¹ Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
Буденновский пр-т, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Музыкальная пейзажистика — важная составляющая образного мира произведений выдающегося японского композитора Тору Такемицу. Проблема корневой связи его творчества, как и многих современных композиторов, с основами своей культуры определила предмет исследования — образ японского сада, занимающий особое место в архетипической образности Страны восходящего солнца, в контексте которой сад — это особое символическое пространство, соединяющее природные стихии воздуха, воды, земли, небес. Японский сад — одно из важнейших художественных явлений традиционного творчества, в рамках которого соединены его архитектурно-пластические и живописные виды. Представленный в статье музыкальный анализ произведений, воплощающих «садовую метафору», нацелен на выявление системы приемов, посредством которых достигается особая колористичность, сонористичность, тембровая многокрасочность, фактурная гибкость и пространственная многомерность сочинений Тору Такемицу, посвященных садовой тематике. Результатом их параллельного действия становится эффект визуализации музыкального пространства. Данные наблюдения аргументируют высокую степень встроенности музыкальных идей и стилевых особенностей Тору Такемицу в систему основополагающих художественных явлений японского искусства.

Ключевые слова: Тору Такемицу, японская музыка, японский сад, японская живопись.

THE IMAGE OF A JAPANESE GARDEN IN THE ART OF TORU TAKEMITSU

*Poriadina M. E.*¹

¹ Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budennovsky prospect, 344002,
Rostov-on-Don, Russian Federation.

Musical landscape painting is an important component of the image world of the works by the outstanding Japanese composer Toru Takemitsu. The

problem of the root connection of his work, like many modern composers, with the foundations of his culture determined the subject of research – the image of the Japanese garden, which occupies a special place in the archetypal imagery of the land of the rising sun, in the context of which the garden is a special symbolic space connecting all natural elements – air, water, earth, heaven. The Japanese garden is one of the most important artistic phenomena of traditional creativity, within the framework of which its architectural, plastic and picturesque views are combined. The musical analysis of the works embodying the “garden metaphor” presented in the article is aimed at identifying a system of techniques through which a special coloristic, sonorous, timbre multicoloration, textural flexibility and spatial multidimensionality of Toru Takemitsu’s compositions dedicated to garden themes are achieved. The result of their parallel action is the effect of visualizing the musical space. These observations argue for a high degree of embeddedness of musical ideas and stylistic features of Toru Takemitsu in the system of fundamental artistic phenomena of Japanese art.

Keywords: Toru Takemitsu, Japanese music, Japanese garden, Japanese painting.

В теме данной статьи смыкаются несколько значимых для современного музыкознания проблем: исследование самобытности музыкальных культур Востока, изучение творчества ярких представителей данных культурных сообществ и анализ музыкальных явлений, в особых свойствах содержания и композиционных процессов, в которых эти уникальные свойства реализуются. Точкой пересечения всех перечисленных ракурсов автор избрал образ сада, имеющий архетипическое значение для художественных практик Японии и получивший особые музыкально-символические формы воплощения в творчестве Тору Такэмицу.

Следует отметить, что образы японской природы являются для композитора ключевыми. Он не сразу обратился к корневым традициям и начал свой творческий путь с экспериментов в электронной музыке, испытал влияние К. Дебюсси, О. Мессиана, Д. Кейджа. Тем не менее уже в ранних произведениях Такэмицу наметился круг образов, связанных с природной тематикой. Таковы «Вода», «Дерево, небо, птица», «Статичный рельеф».

Со временем возрастающий интерес композитора к национальной культуре повлиял на становление образов природы в качестве основных в его творчестве. Такэмицу волнует «жизнь» различных природных стихий, особенно воздуха и воды, а также символизирующий природный мир в целом образ сада.

Символика сада уходит глубоко к корневым традициям, а значит, понима-

ние музыки композитора, обращенной к данной теме, невозможно без знания его концепций. Для этого более подробно остановимся на особенностях японского сада как явлении искусства, рассмотрим принципы его организации.

Для Японии, которую многие исследователи именуют цивилизацией «зрения», большое значение всегда имел именно визуальный способ восприятия мира. Так, например, обладая высокой степенью метафоричности, японский сад в рамках традиции представлял миниатюрную копию природного ландшафта, более того — символическую картину мироздания, в которой природа представлена в виде ряда образов: воздуха, воды, земли, неба. Символизм берет начало в древнем языческом синтоизме, который в соединении с даосизмом, конфуцианством и буддизмом воплотил новые образы прекрасных дзенских садов (см. об этом: [1]).

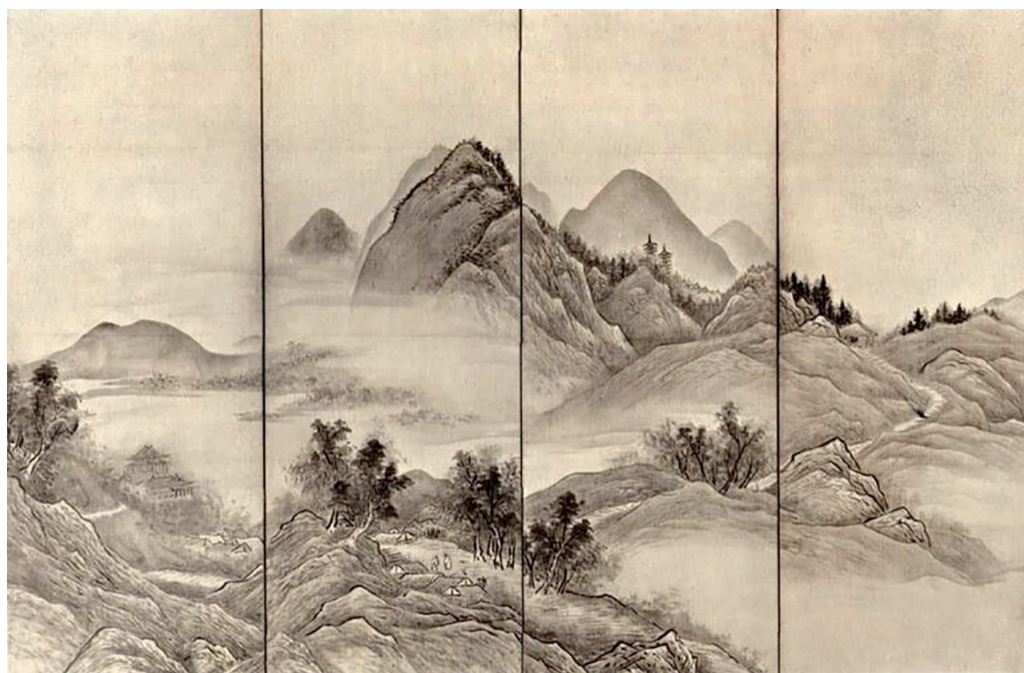
Японский сад отличается от «европейского парка, в котором природа, преобразованная человеком, является олицетворением его разума, воли и торжества над неограниченным хаотичным миром в виде архитектурного эха в окружающей человека среде» [2, с. 5]. Основная задача японского сада — показать природу в ее естестве.

Японский сад имеет глубокие связи с другими видами японского искусства, что в принципе характерно для культуры Востока. «Как мастерство преобразования, организации реального пространства, он состоит в близком родстве с архитектурой, а пластическое осмысление объема (будь то камень или растение) в его соотношении с воздушной средой определяет сходство со скульптурой» [2, с. 13]. Это обусловлено тем, что художник японских садов, использующий природу в качестве материала для создания произведения, стремится отобразить заложенную в ней красоту и подчеркнуть ее естественную форму. Данный подход реализует архитектурно-пластическую идею в оформлении структуры японского сада.

Сама же архитектурно-пластическая идея возникла из постепенного слияния уже имевшейся в синтоизме традиции оформления церемониального двора с помощью морской гальки¹, с идеей символического сада, пришедшей с Китая. Также можно увидеть связь и с архитектурным обустройством первого города Нара, планировка которого совпадала с буддийской «иконой»-мандалой, заключавшей в себе символическое значение двух начал (инь-янь), пяти первоэлементов (земля, вода, огонь, воздух, эфир), а также содержащей в себе идею квадрата со вписанными в него кругами (соединение Земли и Неба).

Немаловажным является также сопоставление японского сада с пейзажной живописью. Японский пейзаж, подобно саду, воссоздает на листе бумаги

¹ Традиция была связана с религиозными празднествами подношения риса (в дальнейшем послужила основой для сценических воплощений древних ритуалов в театре Но).



Прим. 1. Монохромный пейзаж тушью. Сэссю

образы природы с помощью линий и пятен туши. Такой способ изображения посредством лишь очертаний предметов, помогает сделать бóльший акцент на их сущности (прим. 1).

Это, с одной стороны, объяснимо зарождением японской живописи как искусства каллиграфии, в котором первые иероглифы, позже названные изобразительными, представляли собой пиктограммы явлений природы, растений, животных и т. д. Например, «древняя пиктограмма “гора” изображала общий вид горной местности, условно обозначенный тремя вершинами» [3, с. 4] (прим. 2).



Прим. 2. Иероглиф «горы» в разные периоды

С другой стороны, то, что гора и скала в синтоизме ассоциировались со сверхъестественным существом Омоно-нуси, по мнению архитектора Танге, породило преобразование отвлеченных символов в реальные формы, что стало важнейшей точкой в рассмотрении природы в качестве художественных образов и форм.



Прим. 3. Сад камней «Реан-дзи»

Все это вместе послужило основой формирования особого способа восприятия в восточной культуре, как бы смещающего ракурс с общего плана на детали и делающего акцент на дискретности в противовес континуальности Запада. Осмотр сада первым делом необходимо начинать с формы камней, растений, водоемов, гравия, песка, а обзор картины — с характера линии, штриха; точек; соотношения воды и красящего пигмента в пятнах туши и других нюансов, и лишь затем переходить к разглядыванию полотна в целом, поскольку уже сами эти детали насыщены глубоко символическим смыслом. Так, например, Лу Сун Ян объяснял, что кисть создает жилы и кости, а тушь — кровь и мышцы. Движения кисти улавливают энергию ци, а пятна туши — ее ритм (см. об этом: [4]). Их соотношение формировало концепцию инь-ян — единства противоположностей. В оформлении сада функцию «костей» и «крови» выполняли камни (некий образ гор) и вода (она могла быть представлена непосредственно водоемом, или символически — узорами на песке). Соединение и выдвигание этих элементов качестве основных не случайно, поскольку само слово «пейзаж» (яп. — «сан-суй», 山水; в Китае — «шань-шуй») и есть «горы-воды» (прим. 3).

Еще одним важным фактором, общим и для японского сада, и для живописи (в том числе и для других видов искусства), является обязательное наличие пустого пространства, которое должно заполниться воображением созерцающего. Это объяснимо тесной связью данного понятия с различными философскими традициями. Существовая в дзэн-буддизме, оно получает глубокое отражение в даосизме, для которого проникновение в пустоту (суй) выражало

«смысл Пути как самопревращения: пустота, чтобы стать самой собой, должна “опустошиться” и стать ... пределом наполненности». Она представляет собой не-сущее, «тем не менее, она, по словам Лао-Цзы, — первичнее всего наличного и сущего, поскольку является условием и того и другого» [5, с. 236].

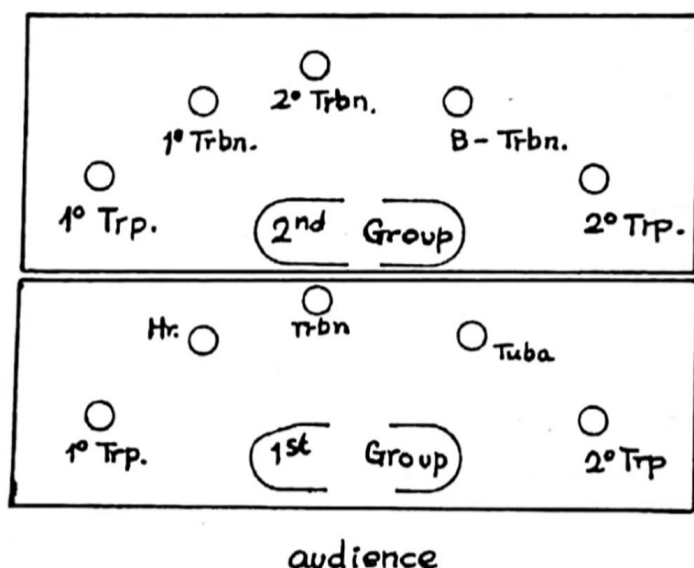
Также японский сад с живописью роднит особая цветовая гамма. Ей присуща мягкость и приглушенность, даже некоторая монохромность, отсутствие ярких красок. Это создает состояние какого-то умиротворения и созерцательности, а также соответствует эстетическому принципу моно-но аварэ (яп. — 物の哀れ) — «грустное очарование вещей», который зародился в японской литературе, но также применим и к другим видам искусства. Это ощущение печальной красоты, неповторимости момента.

Переходя к рассмотрению особенностей японской музыки, важно отметить, что для нее также характерны явления, присущие другим видам японского искусства. В то время как для западной музыкальной традиции было характерно линейное развертывание, для музыки Востока отдельно взятый тон, всячески расцвечиваясь, уже был самодостаточным и наполненным глубоким смыслом. Большое внимание уделялось тембровой, красочной стороне, а также гармонии и ритму. Это сформировало особое настроение японской музыки (см. об этом: [6]).

Все эти явления, заложенные в традиционной культуре, оказали огромное влияние на творчество Тору Такэмицу. Они нашли свое отражение в особой колористичности и сонористичности его музыки, создающей ощущение, как будто он, подобно художнику японской гравюры, формирует свою музыкальную ткань с помощью линий и пятен туши, создавая тем самым визуализируемое музыкальное пространство.

Итак, японская живопись и философия сада во многом предопределили стилевую установку Тору Такэмицу на работу с пространственными координатами при воплощении образов природы, в ряду которых именно образ сада становится центральным. Обратимся в связи с этим к анализу произведения «Дождливый сад».

Следует отметить, что данное сочинение — не единственная попытка композитора воплотить в своей музыке «садовую» метафору. Она встречается в произведениях «Дуги», «Дорийский горизонт», «Стая спускается в пятиугольный сад», «Осенний сад», «Сад духа» и других и может быть реализована через самые разные музыкальные аспекты. Например, в своем первом обращении к идее сада — в пьесе для оркестра «Дуги» — композитор воплотил метафору путем сопоставления подвижных и статичных фактурных элементов с элементами сада. Иной способ воплощения был найден в «Дорийском горизонте» благодаря особому размещению музыкантов, формирующему разные пространственные планы, воссоздающие архитектурно-пластическую идею оформления сада.



Прим. 4. Графическое изображение размещения исполнителей

В композиции «Дождливый сад» можно найти установку на формирование пространственных планов, которую ранее композитор разрабатывал в «Дорийском горизонте». «Дождливый сад» написан для ансамбля медных инструментов, участников которого композитор разделил на две пространственно отделенные друг от друга группы, создав таким образом ближний и дальний планы. Интересно, что графическое изображение размещения исполнителей, сделанное рукой композитора, представляет собой квадрат со вписанными в него кругами.

Очевидно, Тору Такэмицу буквально отождествляет сцену с пространством сада, а исполнителей — с его объектами (прим. 4).

Такое размещение, помогает сделать акцент на объектах, находящихся в разных сегментах сценического пространства, а также, по словам композитора, создавать особые динамические эффекты, поскольку форте имеет совершенно разный смысл в зависимости от того, слышим ли мы его мы вблизи или издалека. В пьесе «Дождливый сад» данный аспект помог композитору применить прием пространственной полифонии, создающий эффект эха между ближним и дальним планами, а также динамический контраст между ними: крещендо у исполнителей, расположенных на авансцене, вытесняет своей звучностью только вступившую вторую группу, расположенную позади.

Композитор использует и другие способы отражения в произведении пространства сада. Один из исследователей творчества Тору Такэмицу (П. Берт) отмечает, что «в одной из своих лекций в школе Истмена, композитор проводил параллель между структурой этой пьесы и японским садом камней»

[7, с. 168]. По словам многих исследователей, такой подход говорит в некоторой степени о смещении «садовой» метафоры с рассмотрения ее концепции как временной организации (как в произведении «Дуги») в сторону организации формы.

В «Дождливом саду» форма построена из ряда обособленных музыкальных построений, отделенных паузами («пустым пространством»), чем вызывает аналогию с природным ландшафтом японского сада. Звучащие отрезки, по словам Т. В. Цареградской [8, с. 38], можно сравнить с моментами-форм Штокхаузена. Подобный способ развертывания тесно связан в том числе и с дискретным принципом, лежащим в основе восточной музыки, кроме того, — с обозначенным самим композитором отношением ко «времени как кругу, а непрерывности — как постоянно сменяющимся объектам» [10, с. 114].

В вышеупомянутом аспекте есть, конечно, и родство с садом камней, созерцание которого само по себе — особый процесс, поскольку каждая смена ракурса открывает перед нами совершенно новую картину, объяснимую заложенным в садовое искусство принципом неповторимости объектов. Структура классической садовой композиции состоит обычно из пятнадцати камней, а также, как минимум, пятнадцати видовых ракурсов.

То же самое обнаруживается в структуре «Дождливого сада»: «перед нашими глазами» до момента своеобразной репризы открывается пятнадцать разных образов-ракурсов. Чаще всего это — статичные звуковые комплексы, напоминающие камни (или пятна туши), которые сменяются разделами с активным движением голосов, ассоциирующихся с образами бурных водных потоков, подобных криволинейным узорам на гравии и песке. Сама реприза при таком рассмотрении создает ощущение своеобразного возвращения к первоначальному образу, как будто мы вернулись в изначальную точку прогулки по саду. Только теперь она уже показана в ином свете (в другом ракурсе), сохраняющем принцип неповторимости.

Как уже говорилось ранее, японский сад — это не только особая модель пространственной организации с многообразием символических образов, но и особое состояние природы. Во многом о характере этого состояния говорят слова одиннадцатилетней Сьюзен Моррисон, избранные Такэмицу в качестве эпиграфа к «Дождливому саду»: «Часы — это листья жизни, а я их садовник, каждый час падает вниз медленно»². С одной стороны, этот эпиграф заставляет нас задуматься об аспекте временной организации музыки, поскольку создается ощущение, что композитор проводит параллель между медленно падающими листьями и отзвуками капель дождя, постепенно растворяющимися в тишине. А с другой стороны — соответствует особому настроению застывшей природы, окутанной дождем.

² Подробнее см. нотный источник: Editions salabert 22 rue Chauchat-PARIS, 1974. P. 24

1st Group

Trp

Trp

Hr

Trbn

Tub

2nd Group

Trp

Trp

Trbn

Trbn

B-Tbn

* 2nd group is stayed in pppp, without crescendo.

Прим. 5. Нотный фрагмент 1

Возвращаясь к анализу двух основных типов звучащих материалов, можно отметить тот факт, что, помимо некой символической структуры сада, они передают контраст двух состояний: статики и движения. Состояние статики достигается через главенство длительно выдержанных длительностей и гармонии, как главных способов развития. В качестве основной метрической единицы используются бревисы. Они сопровождаются композиторскими указаниями темпа с помощью секундомера над каждым из них, а также ремаркой композитора: исполнять «так медленно, насколько это возможно»³. Гармоническое оформление по своей структуре напоминает неполные пентаккорды. (прим. 5).

³ Поскольку композитор не использует как такового деления на такты, в анализе для удобства будут указаны страницы по изданию: Editions salabert 22 rue Chauchat-PARIS, 1974. P. 24.

Breath

72-85

1st Group

Tip. pp

Tip. pp

Hr. *echo* *dolce* pp

Trbn.

Tub.

2nd Group

72-85

Tip. pp

Tip. pp

Trbn. *HARMON pull stem* *poco mf*

Trbn.

B-Trbn.

Прим. 6. Нотный фрагмент 2

Переход ко второму состоянию (движения) достигается постепенным проникновением очень важной для Такэмицу монограммы моря «sea» (стр. 7), представленной в данном сочинении не в своем основном виде Es – E – A, а в транспонированном виде As – A – D и других вариантах. Данная монограмма очень часто встречается в его сочинениях, посвященных водной тематике. Ее появление обозначено уплотнением фактуры, различными полифоническими наслоениями. Это приводит к появлению в партиях труб более изысканной и подвижной ритмики и некоего мелодического начала на основе интонаций все той же монограммы (стр. 8). Иногда композитор берет из нее одну квартовую интонацию (стр. 11) и показывает ее то вблизи (у первой группы), то вдали (у второй) (прим. 6).

Trp. *pp gradually cresc.* *mollo*

Trp. *pp gradually cresc.* *mollo*

Hr. *pp gradually cresc.* *mollo*

Tbn. *pp gradually cresc.* *mollo*

Tub. *pp gradually cresc.* *mollo*

Trp. *pp gradually cresc.* *mollo*

Trp. *pp gradually cresc.* *mollo*

Hr. *pp gradually cresc.* *mollo*

Tbn. *pp gradually cresc.* *mollo*

B-Tbn. *pp gradually cresc.* *mollo*

Прим. 7. Нотный фрагмент 3

2 $\frac{1}{4}$ (38-52) 4 + d **

1st Group

Trp. *HARMON pull stem* *soft as possible* *dying away*

Trp. *HARMON pull stem* *soft as possible* *dying away*

Hr. *echo tone* *soft as possible* *dying away*

Tbn. *soft as possible* *cresc.* *(p)* *dying away*

Tub. *soft as possible* *dying away*

2 $\frac{1}{4}$ (48-52) 4 + d **

2nd Group

Trp. *HARMON pull stem* *soft as possible* *dying away*

Trp. *HARMON pull stem* *soft as possible* *dying away*

Hr. *soft as possible* *dying away*

Tbn. *soft as possible* *dying away*

B-Tbn. *soft as possible* *dying away*

July 1974, TOKYO

Прим. 8. Нотный фрагмент 4

Ключевой момент напряжения достигается путем одновременного проведения ровного волнообразного типа линейности⁴ в партиях труб (стр. 14 и далее) с «водной» метафорой у низких медных инструментов в виде трех выдержанных звуковых комплексов. Такой прием символизирует объединение пластов (статичного и подвижного), подобно самому понятию пейзаж, соединяющему горы и воды (прим. 7).

Реприза (стр. 22) возвращает нас к статичной ритмике и схожим аккордовым комплексам из начала. В результате развития эти созвучия достигают в качестве гармонической вертикали пентатонику с тоном, не входящим в ее состав (прим. 8).

Отдельно хотелось бы отметить то, какую роль в создании «Дождливого сада» играет характер использования композитором тембра медных духовых инструментов, в чем можно уследить отсылку к традициям японской губной гармонике сё⁵ (прим. 9).

Ее характерные черты нашли отражения в особенностях аккордовой структуры, поиске преимущественно очень мягкого и тихого (иногда даже с использованием сурдины) тембра, несвойственного традиционному использованию медных духовых инструментов. Также следует выделить и исполнительские приемы, например удержание звука до предела дыхания и зачастую его полное растворение в тишине. Последний помогает добиться особой звуковой краски (подобной той, что мы найдем в цветовой гамме японского сада и монохромном пейзаже японской живописи) и воплотить эстетический принцип моно-но аварэ.



Прим. 9. Губная гармоника сё

⁴ Подробнее о типах линейности см.: [10].

⁵ Сё — японский губной орган. В Китае он известен как шен; представляет собой деревянную (раньше тыквенную) камеру, в которую вставлены 17 бамбуковых трубочек различной величины. Уникальность инструмента заключается в том, что из него, единственного из всех функционирующих инструментов на Востоке, можно извлекать как отдельные звуки, так и созвучия [6].

Таким образом, можно прийти к выводу, что характер воплощения «садовой» метафоры Тору Такэмицу соответствует «многоканальности» самого японского сада как явления искусства, имеющего множество междисциплинарных связей. Используя особое размещение исполнителей на сцене, композитор делает отсылку к символической и архитектурно-пространственной идее сада. Способы организации формы вызывают ассоциации с принципом структурной организации сада камней. По эмоциональному наполнению, реализованному за счет постоянного чередования образов статики и подвижных бурных «водных» потоков, а также особых тембральных решений, он раскрывает идею сада и всей японской природы как особого настроения и состояния. Все вышперечисленное указывает на высокую степень встроенности музыкального воплощения идей Тору Такэмицу в систему основополагающих художественных явлений в японском искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фомина А. И. Сад в японском стиле [Электронный ресурс]. URL: http://www.gardenia.ru/pages/sady_026.htm (дата обращения: 01.11.2022).
2. Николаева Н. С. Японские сады. М.: Изобразительное искусство, 1975. 280 с.
3. Мыцкич А. П. 214 ключевых иероглифов в картинках с комментариями // СПб.: КАРО, 2016. 240 с.
4. Белозерова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. № 2. С. 342–370.
5. Лао-цзы Книга о Пути жизни (Дао-Дэ цзин) с комментариями и объяснениями / пер. с кит., сост., предисл., коммент. В. Малявина. М.: АСТ, 2019. 256 с.
6. Ген-Ир У. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учеб. пос. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2011. 544 с.
7. Burt P. The Music of Toru Takemitsu // Cambridge University Press, 2011. 294 p.
8. Цареградская Т. В. Тору Такэмицу: между живописью и музыкой // Ученые заметки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2014. № 3 (10). С. 35–54.
9. Takemitsu T. Confronting Silence // Selected Writings / Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glassow. The Scarecrow Press, Inc. A Fallen Leaf Press Book; Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 1995. 156 p.
10. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: дис. ... д-ра искусствоведения. Владивосток, 2002. 421 с.

REFERENCES

1. Fomina A. I. Sad v yaponskom stile [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.gardenia.ru/pages/sady_026.htm (data obrashheniya: 01.11.2022).

2. *Nikolaeva N. S.* Yaponskie sady`. M.: Izobrazitel`noe iskusstvo, 1975. 280 s.
3. *My`cik A. P.* 214 klyuchevy`x ieroglifov v kartinkax s kommentariyami // SPb.: KARO, 2016. 240 s.
4. *Belozerova V. G.* Anatomiya tradicionnoj kitajskoj zhivopisi // Obshhestvo i gosudarstvo v Kitae. 2015. № 2. S. 342–370.
5. *Lao-czzy`* Kniga o Puti zhizni (Dao-De` czzin) s kommentariyami i ob`yasneniyami / per. s kit., sost., predisl., komment. V. Malyavina. M.: AST, 2019. 256 s.
6. *Gen-Ir U.* Istoriya muzy`ki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreya, Yaponiya): ucheb. pos. SPb.: PLANETA MUZY`KI; Lan`, 2011. 544 s.
7. *Burt P.* The Music of Toru Takemitsu // Cambridge University Press, 2011. 294 r.
8. *Czaregradskaya T. V.* Toru Take`miczu: mezhdz zhivopis`yu i muzy`koj // Ucheny`e zametki Rossijskoj akademii muzy`ki im. Gnesiny`x. 2014. № 3 (10). S. 35–54.
9. *Takemitsu T.* Confronting Silence // Selected Writings / Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glassow. The Scarecrow Press, Inc. A Fallen Leaf Press Book; Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 1995. 156 r.
10. *Alkon E. M.* Muzy`kal`noe my`shlenie Vostoka i Zapada: kontinual`noe i diskretnoe: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Vladivostok, 2002. 421 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Порядина М. Е. — ассистент-стажер II курса историко-теоретико-композиторского факультета; mari.nik96@yandex.ru
ORCID 0000-0002-8419-2067

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Poriadina M. E. — Assistant Trainee of the Historical, Theoretic and Composer Dpt. (the 2-nd Course); mari.nik96@yandex.ru