Культурное наследие в исторической оценке

Е. Е. ПОЛУЦКАЯ
Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 78.071.4

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.128-136

ПЕРЕВОД П. И. ЧАЙКОВСКИМ «TRAITE GÉNÉRAL D’INSTRUMENTATION» Ф. О. ГЕВАРТА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

В современном вузовском учебном пособии С. В. Тюленева «Теория перевода» [16] неожиданно наталкивается на упоминание П. И. Чайковского как переводчика. Его перевод на русский язык «Traité général d’instrumentation» бельгийского теоретика Ф. О. Геварта, вышедший в 1866 году в издательстве П. И. Юргенсона под названием «Руководство к инструментовке», представлен Тюленевым отнюдь не в качестве образцового. Автор пособия пишет: «В наше время переводчик вряд ли может позволить себе даже комментарии и замечания такого рода, как те, что позволил себе известный русский композитор П. И. Чайковский, выступивший в роли переводчика с французского языка на русский “Руководства к инструментовке” проф. А. Ф. Геварта. В разделе о фляжолетах, переводе французский оригинал, Чайковский даёт следующие комментарии. Заявление Геварта: “Самое древнее, нам известное, применение фляжолетных звуков к оркестру встречается в опере Тома Жонса Филидора. С той поры эффект этим композитору вовсе не злоупотребляли” – Чайковский комментирует следующим примечанием: “Не понимаем, как автор не вспомнил в этой статье о гениальных попытках Берлиоза; а ещё соотечественник!” Он вряд ли мог сделать такое пристыдующее автора замечание в наше время. Сейчас объективность показа точки зрения автора для переводчика – норма» [там же, с. 17]. Действительно, с позицией современной теории перевода русский текст Чайковского нельзя назвать образцовым по той причине, что переводчик приимно прямых обязанностей переводить авторский текст в культурологическом соответствии, сохраняя стилистику и тон оригинала и не искажая позицию автора, взял на себя ещё и функцию критика. Но так ли Чайковский был одинок среди современников в стремлении совместить перевод с анализом авторского взгляда на проблему?

Исследуя перевод как сферу гуманитарной мысли, доктор филологических наук А. В. Марков так характеризует специфику российского научного перевода в его исторической ретроспективе: «В отечественной культуре отношение к переводу никогда не было "избирательным" – выбор переводимых источников не был связан, как в Западной Европе, с нуждами богословских, правовых и позднее – моральных дисциплин. Профессиональным задачам отечественные переводчики, начиная с эпохи Средневековья, предпочитали просвещение, понятное в весьма широком смысле. Завышенные надежды, возлагавшиеся на перевод, призвали к тому, что любое реформаторское или революционное движение начиналось не с собственных деклараций, а с появления переводной книги. <…> Самостоятельное значение перевода в российской культуре, более нигде не мыслимое в Европе, создавало трудности для внешнего наблюдателя: он часто не мог понять, где кончается просвещение и начинается критическая работа мысли» [8].

Переводы с европейских языков на русский в области российской музыкальной науки последней трети XIX – начала XX веков не являлись здесь исключением, что
во многом и объясняет наличие комента-
риев переводчика к переводимому тексту. Существовало (и поныне существует) два вида таких комментариев. К первому относились комментарии, располагающиеся перед основным текстом под названием «Предисловие к русскому переводу» или «От переводчика». Здесь переводчик мог сообщать о целях перевода, давать краткую характеристику переводимой работе, излагать собственные теоретические взгляды и обосновывать позиции в переводе, а также описывать возникавшие при переводе сложности (это касалось, чаще всего, термино-
логического соответствия). «Руководство» Геварта / Чайковского открывается как раз таким комментарием, где сформулирована цель перевода: «Настоящий перевод сделан в видах пользы той части русского юноше-
ства, которая посвящала себя всестороннему изучению искусства в наших двух, покамест единственных консерваториях» [17, c. 13]. Поскольку работа Чайковского оказлась первым отечественным опытом перево-
да для нужд консерватории, то, возможно, именно она заложила традицию подобных предисловий к переводам трудов сходного назначения.

В хронологической близости к открытию консер-
ваторий в Петербурге и Москве и, соответственно, к переводу «Пиаф» Геварта Чайковским, известны три перевода на русский из области теории музыки, все – с немецкого: в 1861 году вышла работа Ф. Глейха «Руководство к новейшей инструментовке, или Пра-
вила к изучению всех употребляемых в оркестре инструментов»; в 1864-м варшавским издателем Х. А. Оппелем были выпущены в свет, без указа-
ния имен переводчиков, «Музыкальный катехизис» И. К. Лобе и «Краткое руководство к изучению гене-
рал-баса» О. Кольбе. Переводы трудов Лобе и Коль-
бе предназначались для самообразования. Труды Глейха и Кольбе каких-либо предисловий «от пере-
водчика» не содержат, анонимный же перевод Лобе в настоящий момент найти не удалось. Что же касается переводов, следующих хронологически за «Руководс-
ством» Геварта / Чайковского, то для них предисло-
вия переводчика весьма типичны. Вот ряд примеров. А. С. Фамицын в переводе им «Учебника гармонии» Э. Ф. Рихтера (1-e издание в 1868) считает необходи-
мым оправдать тяжеловесность стиля перевода:

«Я старался, для большей точности, держаться как можно ближе немецкого текста, и потому сжатый, сам по себе уже нередко тяжелый, слог подлинника не мог не отразиться и на переводе» [14, c. VI]. Напротив, подобная же тяжелая и языка немецкого — Учебника музыкальных форм — Л. Буссера рассматривается как достоинство перевода Ю. А. Пухальской под редакцией А. И. Юсевича-Красовского: «Но эти недостатки, очень заметные при чтении и проч., превращаются в достоинство при изучении предмета. Сухая, дубовая фраза, для запоминания которой требуется неоднократное прочтение, наверно оста-
ется в голове на дольше, чем блестящий фейерверк изящных выражений, легко восприимемых, но еще легче забываемых» [3, с. VII]. С. И. Танеев в переве-
дённом им учебнике Буссера «Строгий стиль. Учеб-
ник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах» использует раздел «От переводчика» для изложения собственных взглядов: «Контрапункт изложения музыки, создавал музыкальной, неразрывно связанное с теми народами, с которыми выходили их характеристические черты — возрождение, которые представляют русским музыкантам в области церковной музыки. Необходимым условием выполнения этих задач является изучение контрапунктического стиля вообще, строго в осо-
бенности» [2, с. IV].

Ко второму виду комментариев относят-
ся вставки в авторский текст, которые, как правило, тоже оговаривались в предисловии «От переводчика». Внутритекстовые ком-
ментарии могли быть как словесными, так и нотными. Их назначением являлось вве-
дение новой информации, расширяющей и обогащающей содержание переводимого текста.

Напомним блестящий образец такого рода (уже из сферы музыкально-энциклопедической литературы), далеко выходящий за пределы комментариев вестовок. — «Музыкальный словарь» Г. Римана в переводе Б. Юргенсона под ред. Ю. Энгеля, «Долголетний русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др.» [12, титульная стр.]. В области собственно музыкально-теоретической переводной литературы яр-
ким примером предстаёт перевод с французского «Истории учения о гармонии» Л. Шевалье. Перевод выполнен в 1932 году З. Попановой и В. Таранушен-ко под редакцией М. В. Иванова-Борецкого. Ему же
Культурное наследие в исторической оценке

Принадлежат и обширные внутритекстовые вставки, необходимость введения которых Иванов-Борецкий объяснял следующими причинами: «Так как статья эта охватывает без внимания много трудов по гармонии, особенно немецких и русских, представлялось необходимым дополнить её, используя богатства книгоизделия Московской консерватории, включением целого ряда поучительно-пропущенных автором статьи трудов; кроме того, оказалось в некоторых случаях нужным несколько расширить изложение автора; наконец, так как автор доводит свой труд лишь до конца XIX в., в дополнении редактором дан очерк развития учений о гармонии первой четверти XX в.» [18, с. XIII].


При всей очевидности прямого назначения вставок обращает на себя внимание некоторая, по сегодняшним представлениям, неуместность присутствия в переводе научного труда тех самых вольностей, которые С. В. Тюленев охарактеризовал как «приближающие автора замечания». В поисках ответа на вопрос: откуда Пётр Ильич мог заимствовать подобный стиль «вторжения» переводчика в авторский текст и почему это не вызвало протеста со стороны издателя, обратимся к сфере современной Чайковского музыкальной публицистики.

Здесь перевод оказывался подчас едва ли не полем сражения переводчика с автором, или, по крайней мере, весьма подходящим поводом изложить собственный взгляд на предмет13. Поскольку же публицистика в XIX веке была авторитетнейшим «средством массовой информации», то перевод сугубо теоретических трудов не мог, в той или иной степени, не испытывать на себе её влияние. В результате перевod научной и теоретико-педагогической литературы оказывался проекцией на него свойств русской музыкальной публицистики в целом — ярко полемичной, эмоционально окрашенной, порой превышающей свои «полномочия» и приводящей едва ли не к публичным оскорблениям сторон оппозиции, что можно наблюдать в работах таких крупных фигур в сфере музыкальной критики, как А. Н. Серов, В. В. Стацов и, особенно, Ц. А. Кюйи14. Пройдёт два года после выхода из печати «Руководства» Геварта / Чайковского, и сам Пётр Ильич начнет систематическую деятельность критика в прессе. Тогда в его концертных и театральных обозрениях обнаружит себя стилистика, уже знакомая по вставкам «от переводчика» в русском тексте учебника Геварта.

Итак, каким же целям служили комментарии Чайковского-переводчика? Безусловно, одним из важных посылов вставок «от переводчика» была ориентация Чайковского на более глубокое раскрытие тезисов, высказанных Гевартом. Другим мотивом к внесению в перевод своих примечаний и примеров стало стремление Чайковского осовременить содержание труда Геварта. На его отставание от времени, в частности, обращал внимание А. Н. Серов: «Учебник выходил написанным будто в начале этого столетия, а в не шестидесятых его годах, – сетовал критик. – На практике, в частности, обнаруживался редкий пример, когда, например, отступление от нормы, есть иной один (притом вовсе не замечательный) из Р. Вагнера!» [15, с. 596]. Чайковскому как переводчику ничего не оставалось, как по ходу изложения текста указывать читателю на неполноту или ошибочность сведений, предоставляемых Гевартом. Из шестнадцати примечаний переводчика всё семь следует отнести к безусловно критическим. К приведённой выше цитате из С. В. Тюленева добавим ещё пару примеров такого рода [17]:

130
Таблица 1

<table>
<thead>
<tr>
<th>Геварт</th>
<th>Чайковский</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>«Попеременное употребление открытых и закрытых звуков [трёхистонной валторны] могло бы произвести эффекты, которыми до сих пор ещё совсем не пользовались»** (c. 136).</td>
<td>«*Автор ошибается. Во французских комических операх этот эффект не встречается, конечно; а в Германии мы знаем, что им пользовались с успехом» (c. 136).</td>
</tr>
<tr>
<td>«В этой книге мы сообразились в отношении расположения партий с системой наиболее распространённой, введённой, по-видимому, Бетховеном и состоящей в том, чтобы как можно ближе соединить на бумаге инструменты, принадлежащие одной группе. Группы расположены так, что глаз сразу схватывает самые характерные черты каждой из них»** (c. 356).</td>
<td>«Не понимаем, откуда автор взял, что эта система введена Бетховеном. Он располагал инструменты совершенно иначе и нисколько не уклонялся в этом отношении от Гайдна и Моцарта» (c. 356).</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Пять примечаний связаны со ссылками на музыкальные образцы из Глинки (опять-таки не без критики в сторону Геварта). Например, см. таблицу 2.

Таблица 2

<table>
<thead>
<tr>
<th>Геварт</th>
<th>Чайковский</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>«Способ употребления тромбонов. Ни один композитор не употреблял тромбонов как соло’ в оркестре» (c. 129).</td>
<td>«&lt;…&gt; Автор обнаруживает здесь незнание многих новейших сочинений. Мы, с своей стороны, не можем не обратить внимание учащегося на гениальный эффект употребления тромбонов для мелодии в “Арагонскойхоте” Глинки» (c. 129).</td>
</tr>
<tr>
<td>«Как промежуточный инструмент, фагот соединяется также с альмами. Соединение этих трёх тембров (внушительный, альт, фагот’) производит звучность чрезвычайно благородного характера» (c. 213).</td>
<td>«‘Гениальный пример этого эффекта в увертюре к опере Руслан и Людмила» (c. 213).</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Три дополнения уточняют авторские сведения. Например, см. таблицу 3.

Таблица 3

<table>
<thead>
<tr>
<th>Геварт</th>
<th>Чайковский</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Военный оркестр. “Musique d’Harmonie” (c. 310).</td>
<td>«'Под этим словом автор разумеет оркестры, в которых находятся и деревянные и медные инструменты в противоположности Fanfares, оркестру из исключительно медных инструментов» (c. 310).</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Внесение в текст перевода собственных дополнений было обусловлено также стремлением Чайковского приблизить «Руководство» к творческой практике композиторов России и, одновременно, вписать отечественную практику в европейский контекст. Расширив нотные примерами из произведений Глинки число музыкальных иллюстраций, предложенных Гевартом, Чайковский вполне достигает этой благородной цели посредничества в обмене художественными ценностями между культурами.


Вот и ещё одно подтверждение привычки активного внедрения
Культурное наследие в исторической оценке

2015, 3

переводчика в текст переводимой им сугубо научной или учебно-методической литературы. Однако создание своего рода paragrap на тему «Traité» Геварта в планы Чайковского всё же не входило. Нимало не претендую на большем, он добросовестно и максимально творчески выполнил поставленную перед ним задачу с той степенью допустимости собственных «вторжений» в переводимый текст, которая была «санкционирована» традициями перевода его врем. «Во всяком случае, однако, русское юношество музыкальное должно сказать г. Чайковскому большое спасибо» [там же, с. 597], – заключал Серов.

Да, безусловно, исходя из современной теории перевода как учебной дисциплины, перевод Чайковского выполнен не на «отлично». Однако он безупречен, если взглянуть на него с позиции некоего высшего смысла, согласно которой «перевод – антропологическая константа человеческого бытия и условие возможности познания в гуманитарных науках; вместе с тем это не чisto академическая материя, но сфера страстей и столкновений» [1, с. 4]. По сути, в переводе книги Геварта Чайковский действовал по формуле, которая впоследствии будет сформулирована выдающимся литературоведом М. Л. Гаспаровым: «Перевод есть равно действующий, что переводчик должен, и хочет: что он должен, задаёт подлинник, что он может, определяют средства его языка; что он хочет – это его предпочтений и вкусов, по которым он отбирает что-то из этих средств» (цит. по: [1, с. 500–501]). Выбор же предпочтений и вкусов во многом определяется местом и временем жизни переводчика, неминуемо заставляя его создавать продукт своей эпохи, той или иной степени его исторической значимости. Отсюда и специфика научно-публицистической стилистики русского текста, определённый «произвол» переводчика и прямым текстом декларируемое им положение единомышленника и оппонента в одном лице по отношению к автору переводимого текста.

Что касается исторического места «Руководства» Геварта / Чайковского, то оно с очевидностью определяется двумя практиками: композиторской и педагогической практикой России, а также композиторской и педагогической практикой самого Чайковского, а именно:

– перевод Чайковского дал возможность практического применения сведений «Traité» Геварта в условиях профессионального образования и композиторской деятельности музыкантов России 1860-х годов и далее. Несколько десятилетий, до появления в 1892 и 1900 годах переводов новых книг Геварта [4; 5] и в 1913-м «Основ оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова [13], «Руководство» служило для учеников первых русских консерваторий практически единственным на русском языке пособием по инструментовке, удовлетворяющим «образовательному стандарту» высшего музыкального образования;[7];

– в 25-летнем переводечике «Traité» Геварта и выпуске Петербургской консерватории, безусловно, уже просматривался будущий ЧАЙКОВСКИЙ – великий композитор и, говоря словами Е. В. Назайкинского, автор не написанной, но пройдшей себя в симфонических шедеврах «музыкально-теоретической концепции оркестра, сопоставимой по значимости с такими трудами, как “Трактат о современной инструментовке” Г. Берлиоза или “Основы оркестровки” Н. А. Римского-Корсакова» [9, с. 35].
Предлагаемая статья является продолжением разработки темы, посвящённой переводу П. И. Чайковского «Тraité général d’instrumentation» Ф. О. Геваарта. Первая статья «П. И. Чайковский переводит Ф. О. Геваарта» опубликована в «Журнале Общества теории музыки» в 2013 году [10]. В ней рассматриваются вопросы европейского и отечественного музыкально-теоретического и педагогического контекста создания перевода, освещаются композиторские и педагогические позиции Ф. О. Геваарта как автора «Тraité général d’instrumentation», А. Г. Рубинштейна как заказчика перевода, а также П. И. Чайковского как переводчика.

2 Gevaert François-Auguste. Traité général d’instrumentation. Exposé metodique des principes de cet art dans leur application à l’orchestre à la musique d’harmonie et de fanfares etc. [Руководство к общей инструментовке. Методика применения этого искусства в гармонии оркестровой музыки и в духовных оркестрах и т.д.]. Gand, Liege, 1863. Далее в статье «Traité».

3 Разные транскрипции предлагают двоякое написание имени Геваарта – Огюст и Август. Равно как в XIX веке принято было транскрибировать фамилию на русском Геварт и Геваерт. В автографе перевода П. И. Чайковского встречается ещё одно написание: Гёварт (Всероссийское музыкальное объединение музыкальной культуры (ВМОМ) им. М. И. Глинки, ф. 88, № 170, л. 66 об.). Оно, однако, не принято в первом издании перевода (П. Юргенсон, 1866), где используется вариант Геваерт.

4 Руководство к инструментовке, сочинение профессора А. Ф. Геваарта. Перевод с французского, с прибавлением партитурных примечаний из русских сочинений, профессора П. И. Чайковского. Москва: у П. И. Юргенсона, 1866. Далее в статье «Руководство». Последующие цитаты из «Руководства» приводятся по: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка [17].

5 Так в цитате. У П. И. Чайковского: «Том Жоан Филидора». «Том Джонс» – комическая опера Ф. А. Филидора, либретто А. Пуансне по роману «История Томаса Джона, найдённого» Г. Филинда. 

6 Заметим, что «произвёл» переводчика Чайковского пошёл и дальше: Пётр Ильич опустил пятнадцать примечаний технического характера, имеющихся в учебнике Геваарта.

7 Gleich F. Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militärmusikkorps. Lpz., 1860. Переведено с немецкого В. М. Раскрыти инициалы автора перевода на данный момент не удалось.

8 Lobe J. C. Katechismus der Musik. Weimar, 1851. Не следует путать с переводом «Музыкального катего-


1 Одесь перевод 1864 года был издан в Варшаве Х. А. Опплем, которого Ю. А. Кремлёва ошибочно счёл переводчиком [6, с. 563].

12 Кошно, например, выполненные А. Н. Серовым переводы публицистических работ Ф. Листа, опубликованных им в «Музыкальном и театральном вестнике» в 1856 и 1858 годах. Как писал Д. Редепенинг, «Серов стремился в короткое время добиться двух вещей: в 1856 г. – реформы музыкальной жизни, подобной той, которая была предложена Листом в цикле статей по истории оперы и частично в статье о Мейербере; в 1858 г. – прививки вагнеровских опер в России» [11, с. 182].

13 Количество же упоминаний Чайковским музыки Глинки в тексте перевода не ограничивается этими нотными примерами. Например, к перечислению Гевартом в § 345 «великолепнейших образцов» инструментальных прелюдий в операх Глюка, Люлли, Бетховена, Спонтини, Россиини, Мейербера он добавляет следующее примечание: «Большинство этих образцов многократно и, часто с неизменным успехом» [7, c. 467].

14 Здесь и далее в цитатах курсив издательский.

15 Здесь и далее в цитатах выделено в издании.

2. Бусслер Л. Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. С. И. Танеева. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 1909. 191 с.
4. Геварт Ф. О. Методический курс оркестровки / пер. с фр. В. Ребикова. М., 1900. 351 с.
13. Римский-Корсаков А. О. Основы оркестровки. С партитурными обозначениями собственных сочинений / под ред. [и с предисл.] М. Штейнберга. Ч. 1. Берлин; М.; СПб.: Рос. муз. изд-во, 1913. XIV, 180 с.
14. Рихтер Э. Ф. Учебник гармонии. Практическое руководство к её изучению / пер. А. Фамицына. 2-е изд. СПб., 1876. 207 с.
17. Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 3-6 [Переводы музыкообразовательных трудов и статья „Бетховен и его время”] / подгот. В. Протопоповым. М.: Щузгиз, 1961. 524 с.
18. Шевалье Л. История ученых о гармонии / пер. с фр. 3. Ионовой и В. Таранщечко; под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1932. XVI, 188 с.


**Перевод П. И. Чайковским «Traité général d’instrumentation»**

**Ф. О. Геварт в контексте времени**

Объектом исследования в статье является выполненный П. И. Чайковским перевод с французского языка на русский «Traité général d’instrumentation» Ф. О. Геварта. Данный труд был опубликован издательством П. Юр-гена под названием «Руководство к инструментовке» в 1866 году. Перевод представлен как продукт своей эпохи и, одновременно, как памятник музыкально-теоретической мысли второй половины XIX века. Автор статьи рассматривает такие особенности перевода, как соединение научной и публицистической стилистики в тексте на русском языке, внедрение перевода в оригинальный текст в форме словесных комментариев и дополнительных нотных примеров (фрагменты произведений М. И. Глинки), сочетание перевода с критикой ряда позиций автора. Подобные дополнения анализируются с учётом: 1) типичного для России XIX века воздействия публицистики на научный перевод; 2) характерного подхода к переводу как к просветительской деятельности; 3) возможности высказывания переводчиком собственного взгляда на предмет, не всегда способствующего значительной авторской переводимого текста. Предложен ракурс подходит к переводу Чайковского как способ творческого посредничества между культурами.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, Ф. О. Геварт, инструментовка, перевод музыкально-теоретических трудов в XIX столетии, диалог культур
Piotr Tchaikovsky’s Translation of François-Auguste Goevart’s “Traité général d’instrumentation” in the Context of Its Time

The object of research in this article is Piotr Tchaikovsky’s translation from French into Russian of François-Auguste Goevart’s “Traité général d’instrumentation.” This work was published by the P. Jurgenson Press under the title of “Guidebook for Orchestration” in 1866. The translation is presented as a product of its age and, at the same time, as a monument to the musical theoretical thought of the second half of the 19th century. The author of the article examines such peculiarities of translation as the unification of the scholarly and journalistic stylistics in the text in Russian, the translator’s involvement in the original text in the form of verbal commentaries and additional music examples (fragments of musical compositions by Mikhail Glinka), the combination of translation with criticism of a set of the author’s position. Such admissions are analyzed with the consideration of: 1) the influence of journalism on scholarly translation, typical for 19th century; 2) the characteristic approach to translation as social and educational activities; 3) the possibilities of utterance by the translation of his own views on the subject, not always concurrent with the positions of the author of the translated text. A perspective of the approach towards the translation of Tchaikovsky is suggested as a form of artistic mediation between cultures.

Keywords: Piotr Tchaikovsky, François-Auguste Goevart, orchestration, translations of music theory works in the 19th century, dialogue of cultures

Полоцкая Елена Евгеньевна
ORCID ID: 0000-0003-1473-8367
professor кафедры теории музыки
E-mail: eepol@mail.ru
Уральская государственная консерватория (академия) им. М. П. Мусоргского
Екатеринбург 620014, Российская Федерация

Elena E. Polotskaya
ORCID ID: 0000-0003-1473-8367
Dr. Sci. (Arts),
Professor of the Music Theory Department
E-mail: eepol@mail.ru
Ural’skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. P. Musorgskogo
Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (Academy)
Ekaterinburg 620014, Russian Federation