

Е. В. КИСЕЕВА, Л. Г. ЕПРИКЯН

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ТРАКТОВКА ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ГЛАССА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «САТЪЯГРАХА»)



Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта
№17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков:
проблема обновления жанров»

В американском музыкальном театре последней трети XX века ярко проявилась тенденция обновления оперного жанра. Идеи, связанные с отказом от академической традиции, с переосмыслением стиливой и жанровой специфики произведений, с размыванием границ между искусством и реальностью буквально «витали в воздухе». Значительное влияние на обновление оперы оказали новые медиа. Воздействие электронных и цифровых средств массовой информации сказалось как на особенностях организации оперных текстов (музыкальных, вербальных, сценографических), так и на принципах структурирования художественного целого. Не менее важную роль в процессе обновления сыграл факт сотрудничества композиторов с театральными, кино- и видео-режиссёрами. Благодаря совместным работам Филипа Гласса и Роберта Уилсона («Эйнштейн на берегу», «Монстры Грейс»), Луи Андриссена и Питера Гринуэя («Смерть композитора», «Письма Вермееру»), Стива Райха и Бэрил Корот («Пещера», «Три притчи»), Джона Адамса и Питера Селларса («Никсон в Китае», «Младенец Христос», «Доктор Атомный», «Цветочное дерево») в оперные постановки внедрили драматургические и композиционные методы и приёмы ранее не свойственные жанру.

Глубина и интенсивность изменений затронули основу оперного спектакля и оказались столь существенными, что зарубежные исследователи в связи с обозначением жанра актуализировали проблему терминологии. Термин «опера» ассоциируется с почти четырёхсотлетней историей жанра, и границы явлений им обозначаемых оказались слишком тесными для сочинений, разрушивших академические каноны жанра. Показательны в данном кон-

тексте рассуждения Е. Новак о терминологической разногласии, сложившейся в искусствоведении в силу того, что термин «опера» «не мог вмещать все разновидности концептуальных изменений». В поисках жанрового определения и для разграничения академического оперного репертуара и новой музыкально-театральной практики исследователь предложила обозначение «пост-опера» [5, с. 134]¹. В отличие от традиционной модели оперного спектакля, в пост-опере подверглись изменениям как драматургические каноны жанра, опирающиеся на методы линейного развития, так и «ритуал» восприятия оперного действия. В русле обозначенной в статье проблематики важны и рассуждения А. Крыловой о полемике вокруг умирания оперы как максимально консервативного вида искусства. Автор справедливо отмечает: «опера, подобно фениксу, умирая, возрождается вновь, обретая при этом новый облик и новые выразительные возможности» [1, с. 87].

Можно утверждать, что Ф. Гласс стал первым композитором, изменившим сложившееся в западноевропейской традиции представление об опере. Его знаменитая трилогия, включающая произведения «Эйнштейн на берегу», «Сатъяграха», «Эхнатон» открывает новейшую историю жанра, и знаменует начало реформы, впоследствии изменившей представление о сути оперного спектакля как художественного явления. Знаменательно и то, что успех первых музыкально-театральных произведений Ф. Гласса побудил крупных американских композиторов, в их числе, Дж. Адамс, Дж. Кейдж, С. Райх, Дж. Харбисон, Р. Эшли, реализовать свои оперные планы, а также пробудил встречное желание ведущего американского театра «Метрополитен» к расширению

оперного репертуара сочинениями современных авторов.

Своё первое произведение («Эйнштейн») композитор создал в переломный для жанра период, когда на американской театральной сцене европейская опера, как и академическое искусство в целом переживала очередной исторический кризис. Е. Новак называет произведение первым «ярким образцом пост-оперы» [5, с. 136]. Исследователь обращает внимание на отсутствие в «Эйнштейне» традиционной драматургической логики и единой линии повествования. Действительно, большая часть вербальных текстов в произведении организована по принципу случайной компиляции слогов, либо основана на соединении лишённых семантической нагрузки слов и словосочетаний. Функции музыкальных, танцевальных и вербальных текстов не разделены иерархически, а ключевая для истории оперы проблема взаимодействия музыки и драмы здесь не имеет значения.

В свою очередь отметим, что «Эйнштейн», будучи первым экспериментальным сочинением, всё же находился за пределами оперного жанра. Непременные атрибуты последнего – сольные вокальные формы отсутствуют (их заменяют драматические монологи и инструментальные соло), в связи с чем, произведение можно отнести к области музыкального театра без определения какой-либо жанровой принадлежности. В отличие от радикально решённого «Эйнштейна» более соотносимая с представлениями о жанре «Сатьяграха» открывает новую страницу именно в прочтении оперы.

По времени создания названные сочинения отделяют всего три года. Предложение от директора нидерландского театра Г. де Роо создать новую оперу поступило Ф. Глассу в 1976-ом сразу после премьеры «Эйнштейна». В 1979-ом «Сатьяграха» была окончена и в 1980-ом состоялась её премьера в Роттердаме. Оба произведения оказались близки с точки зрения эстетических и художественных закономерностей, что позволяет провести некоторые параллели между ними.

В частности, интерес представляет творческий метод, применённый композитором и режиссёрами во время работы над «Эйнштейном» и «Сатьяграхой»². Речь идёт о методе погружения в аутентичную культуру, буквально вживания в художественную среду, что по мнению авторов, способствовало рождению оригинального замысла. Согласно воспоминаниям о процессе работы над оперой, Ф. Гласс и его команда около шести месяцев провели в

путешествии по Индии, набирая впечатлений о культуре и изучая всевозможные источники, связанные с жизнью главного героя произведения – идеолога движения за независимость Мохандоса Ганди, получившего второе имя «Махатма» («Великая душа») [3, с. 12-15].

Авторы не ставили перед собой задачи выстроить в произведении сюжетную фабулу, основанную на последовательно развивающихся исторических событиях, связанных с общественной деятельностью индийского лидера. Подобно «Эйнштейну», действие «Сатьяграхи» основывается на дискретных, не имеющих причинно-следственных связей ситуациях. Так, помимо главного героя в произведении фигурируют и другие исторические персонажи, на первый взгляд не имеющие прямого отношения к теме произведения – Лев Толстой, Рабиндранат Тагор, Мартин Лютер Кинг. Их появление в опере определено несколькими причинами. Одна из них кроется в увлечении композитора проблемой воплощения в своих крупных сочинениях образов великих людей, повлиявших на мировоззрение своих современников. Другая причина связана с вышеназванным методом погружения в мир Ганди и созданием у зрителя свободных ассоциаций, обусловленных субъективным взглядом композитора на эпоху Ганди, его идеологию и деяния.

Каждое действие оперы носит имя одного из исторических персонажей (первое действие – «Лев Толстой», второе – «Рабиндранат Тагор», третье – «Мартин Лютер Кинг»), что объясняется общностью их воззрений с идеологией главного героя. Например, изучая архивные документы, Ф. Гласс обнаружил переписку М. Ганди и Л. Толстого и раскрыл преемственность учения великого русского классика о непротivлении злу насилieм в идеологии «сатьяграхи» (букв. «твёрдость в истине»), символизирующей движение гражданского неповиновения, возглавляемого индийским политическим активистом. М. Ганди своими поступками демонстрировал идею мирного сопротивления, выраженную в психологическом воздействии на противника через отказ от насилия и готовность переносить боль и страдания. В дальнейшем, М. Ганди развил философские воззрения Л. Толстого и организовал своеобразные коммуны-ашрамы, в которых единомышленники живут единой общиной («Община Толстого», «Община Феникс»). Включение в оперу двух других персонажей – великого индийского поэта и драматурга, лауреата нобелевской премии Р. Тагора и знаменитого американского

проповедника, борца против дискриминации чернокожих М. Л. Кинга определено тем, что оба были известны как правозащитники и сторонники идеи ненасильственного сопротивления. Первый выступал сподвижником М. Ганди в Индии, второй спустя много лет развивал его принципы в США.

Новым для оперного жанра стал и подход Ф. Гласса к проблеме «озвучивания» слова. Интерпретируя голос, как один из инструментальных тембров и акцентируя внимание на его специфическом (в сравнении с инструментальным) колорите, композитор искал «натуральный», природный характер звучания. Ещё в своих ранних инструментальных опытах Гласс увлёкся имитирующими голос психоакустическими эффектами, которые спонтанно возникали в процессе озвучивания плотной инструментальной фактуры. Эффекты слуховой аберрации, связанные с резонированием естественных объёмов помещения и выделением обертонов побудили композитора к внедрению в инструментальные сочинения («Музыка в противоположном движении», «Музыка в двенадцати частях») вокальных тембров, озвучивающих те или иные звуковые тоны. Процесс исследования физических свойств звука продолжился и в ранних оперных опусах, отличающихся эмоционально сдержанными, тематически неиндивидуализированными вокальными партиями. Сольные номера Ганди в «Сатьяграхе» напоминают в большей степени мелодекламации, нежели традиционные оперные арии. Их звучание порой растворяется в плотной инструментальной фактуре, что вызывает ассоциации с психоакустическими эффектами ранних опусов. Сам композитор неоднократно отмечал, что мелодии вокальных партий «рождаются из звукового окружения», из специфических «вокальных откликов» в партиях оркестровых (цит. по: [7, с. 161]).

Далеки от традиционных представлений об оперном действии и драматургические закономерности. В «Сатьяграхе», так же как и ранее в «Эйнштейне» Ф. Гласс отказывается от линейности и нарратива в пользу дискретности, выстраивая цепочку не связанных и исторически не согласованных событий. Драматургия конструировалась таким образом, чтобы текст вербальный и музыкальный в купе со сценическим действием не образовывали единой логической линии и не способствовали передаче какого-либо определённого смысла. Все составляющие спектакля должны были поддерживать определённую разобщённость, создавая семантический вакуум.

Для достижения эффекта смыслового разрыва Ф. Гласс применил оригинальный приём параллельного повествования: текст «Сатьяграхи» повествует о легендарных событиях из «Бхагават-гиты», в то время как сценическое действие связано с воплощением идеологических постулатов и разрозненных фактов из разных лет жизни М. Ганди. Кроме того, выдержки из ведической поэмы исполняются на оригинальном языке – древнем санскрите, что нивелирует коммуникативные функции слов и выводит на первый план их фонетическую природу. В своей автобиографии композитор объяснял это следующим образом: «отказ от использования понятных текстов, которые зритель мог бы воспринимать как вместилище смысла, открывает возможность слову звучать как единой последовательности звуков» [2, с. 101].

Согласно авторскому замыслу, важнейшую роль в преодолении смыслового разрыва между вербальным, музыкальным и визуальным (сценическим) текстами должно играть зрительское восприятие. Зритель призван выполнять функцию соавтора и ментально конструировать смыслы, исходя из своего личного социокультурного опыта. Композитор считал, что произведение должно быть «персонализировано зрителем», что именно «способность конструирования зрителем смыслов придаёт сочинению содержательное наполнение» [там же, с. 71].

Принципы построения «Сатьяграхи» не способствуют созданию действительности и событийности. Большой удельный вес в драматургии оперы имеет статическая процессуальность, выраженная через проявление динамики в статике и через ощущение движения посредством постепенного накапливаемых изменений в процессе музыкального развития. Именно музыка структурирует статичные, лишённые смысловой нагрузки сцены-картины. Их композиционную основу составляют репетитивные техники аддиции и субтракции (авторские техники, впервые опробованные Ф. Глассом в инструментальных опусах). В качестве организующего начала чаще всего выступают гармонические паттерны, на которые накладывается мелодическое, ритмическое, тембровое и динамическое развитие.

В качестве примера приведём организацию сцены, открывающей «Сатьяграху». Композиционную основу здесь образует нисходящий гармонизованный тетрахорд, который подвергается постепенному ритмическому и мелодическому расширению с помощью добавления

одного звука. Процесс этот многократно повторяется до тех пор, пока арпеджированная гармоническая последовательность первоначально данная в размере 5/8 не расширится до размера 8/8. Постепенное ритмическое расширение сопровождается фактурным уплотнением. К начинающим движению виолончели и электрическому органу подключаются альт, контрабас, деревянные духовые. Далее обозначенный аддитивный процесс вновь повторяется во время вступления партии Ганди, затем Кришны. Максимальное ритмическое (увеличение количества длительностей в такте до 17/8), фактурное (движение от нескольких инструментов к оркестровому tutti) и динамическое (развитие от «р» к «f») расширение происходит после вступления хора. Отметим, что похожий композиционный принцип лежит в основе построения финалов второго и третьего действий, где хоровые партии содержат мелодические паттерны, которые в процессе развития подвергаются ритмическим, фактурным и динамическим изменениям как в сторону увеличения ритмических единиц и расширения фактуры и динамики, так и в обратном направлении.

В связи с проблемой обновления оперного жанра интерес представляет специфика воплощения в «Сатъяграхе» художественно-эстетических закономерностей перформанса, как особой театрализованной формы представления, выработавшейся в качестве альтернативы академическому спектаклю в 1960-е годы и получившей беспрецедентное развитие в области музыкального театра в 1970–1980-е. В отличие от традиционного спектакля, в перформансе действие не разыгрывалось, а представляло собой специально спроектированную ситуацию, в которой зритель и актёры, либо зритель и автор могли взаимодействовать. Задача постановки и состояла в том, чтобы спланировать подобный эксперимент и создать благоприятные условия для его проведения.

Обозначенная выше возможность зрителя ментально конструировать смыслы (возможно и не заложенные автором) и таким образом, выступать в роли соавтора как раз и является одной из характерных черт новой формы представления. Не менее важное свойство перформанса – десемантизация событий, происходящих на сцене. Охарактеризованные ранее проблемы смыслового разрыва между словом и действием и десемантизации слова, актуализировали значение в опере так называемой «телесности». Композитор и режиссёр экспериментировали с различными способами презентации физиологических возможно-

стей. В рассматриваемом сочинении немалое внимание уделено жестуляции, пантомиме, хореографическим сценам, которые призваны возбудить субъективные ощущения зрителя и сформировать на сцене особую реальность, для познания которой важнее чувственные, в том числе, и телесные ощущения, нежели разумный опыт интерпретации и логического анализа.

Особые условия для зрительского восприятия в «Сатъяграхе» создаёт организация художественного пространства и времени, осуществлённая согласно законам перформанса. Пространство и время здесь обрели гибкость и множественность измерений, их восприятие оказалось детерминировано персональным опытом зрителя. Ярким примером является первая сцена первого и финал второго действий, где участвуют реальные герои (Ганди и его последователи) и мифологические персонажи традиционного индийского театра катхакали (Кришна, Принц Арджуна, демоны в гиперреалистичном облике). Ситуацию усугубляет наличие персонажей-наблюдателей – Толстого и Тагора, которые располагаются на возвышении над сценой и не принимают участия в общем сценическом действии. В названных сценах происходит simultанное соединение мифологического и исторического хронотопов. А также совмещение времени прошлого (Толстой занят написанием письма Ганди с изложением своих философских взглядов) и настоящего (Ганди организует «Общину Толстого»). Такое созерцание множественности дезориентирует зрителя, создает напряженность восприятия, фиксирует в сознании разрозненные образы, которые не складываются в единое целое.

Свободное обращение со временем и возможность отображения множественности времён в одновременности отличают и финал третьего действия. Во время звучания финальной арии М. Ганди, обращённой к индийскому народу, на втором плане появляется персонаж из будущего – М. Л. Кинг. Располагаясь спиной к зрителям, он выступает перед воображаемой аудиторией с призывом к действию против расовой сегрегации мирными способами. Хор, в начале сцены олицетворяющий последователей Ганди, в её завершении представляет последователей Кинга. Так время настоящее и будущее соединяются в акте зрительского восприятия.

Таким образом, «Сатъяграху», в силу её эстетических и художественных особенностей сложно отнести к явлениям, обозначаемым словосочетанием «традиционная опера» или

«академическая опера». Методы нелинейной драматургии и способы развёртывания текста, направленные на разрушение причинно-следственных связей и нарратива, приёмы организации целого, основанные на умозрительных композиционных техниках, способы коммуникации между автором и зрителем – эти и многие другие, охарактеризованные в статье особенности глассовского опуса, позволяют определить его как «пост- оперу».

Пост-опера, на наш взгляд, не является новой жанровой разновидностью оперы, а скорее представляет специфику функционирования жанра в ситуации постмодерна. Подобно другим видам искусства с приставкой пост- (пост-драматический театр, танец постмодерн) в новой культурной ситуации опера обретает не свойственные ей ранее эстетические особенности: культивирование неясных, «ошибочных» ощущений и отсутствие психологической глубины, устранение означающего и порождение коннотаций, деконструкцию условности худо-

жественной реальности и погружение в перформативную среду с особыми пространственно-временными свойствами.

О глобальности перемен, происходящих внутри оперного жанра, свидетельствуют его функциональные изменения. Важнейшие для жанра тектонические и семантические функции отодвигаются на второй план и, возможно, нивелируются. Неизменной и первостепенной остаётся функция коммуникативная. Словно желая подчеркнуть востребованность оперы, которая продолжает выступать связующим звеном между элитарным искусством и массовой аудиторией и отвечать актуальным запросам времени Ф. Гласс в 1988 году высказывается о своём произведении следующим образом: «“Сатьяграха” предназначена для решения злободневных вопросов – вопросов социальных перемен, расизма и насилия. Любопытный зритель, который читает газеты и просыпается в том же мире, что и я, поймет, о чём эта опера» [4, с. 64].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вопросы обновления оперного жанра стали частью более широкого исследовательского дискурса о проблемах театра и новых художественных практиках, получивших широкое распространение с конца 1970-х годов. В частности, в зарубежном искусствознании развитие получила идея Х. Лихманна о пост-драматическом театре, отрицающем первичность драматического текста. По мнению исследователя, авторы либо полностью отказываются от семантически

наполненного повествования, либо избирают такие способы развёртывания текста, которые не способствуют его пониманию, что приводит к изменению статуса текста в произведении, а отличия между драматическим и пост-драматическим театром коренятся, прежде всего, в другой эстетической логике (см. об этом [5]).

² Постановку «Эйнштейна» осуществил Роберт Уилсон, режиссёром «Сатьяграхи» выступила Констанс де Джонг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крылова А. Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. Вып. 4. С. 84–89.

2. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.

3. *Glass Ph.* Satyagraha: M.K. Gandhi in South Africa, 1893-1914 : The Historical Material and Libretto Comprising the Opera's Book. NY: Standard Editions, 1980. 63 p.

4. *Kazanjian D.* America's opera // Arts Review. Vol. 5. No. 1. 1988. P. 61 – 64.

5. *Novak Je.* From Minimalists Music to Postopera: Repetition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / Ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129 – 140.

6. Postdramatic theatre / Hans-Thies Lehmann; transl. by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006. 224p.

7. *Schwartz K.* Minimalists. NY: Phaidon Press, 2008. 240 p.

REFERENCES

1. Krylova A. Sovremennyj muzykal'nyj teatr v mnogoobrazii zhanrovyh reshenij [Modern Music Theatre in the Variety of Genre Solutions] // Iuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2017. №4. P. 84–89.
2. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.
3. *Glass Ph.* Satyagraha: M.K. Gandhi in South Africa, 1893-1914 : The Historical Material and Libretto Comprising the Opera's Book. NY: Standard Editions, 1980. 63 p.
4. Kazanjian D. America's opera // Arts Review. Vol. 5. No. 1. 1988. P. 61 – 64.
5. Novak Je. From Minimalists Music to Postopera: Repetition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / Ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129 – 140.
6. Postdramatic theatre / Hans-Thies Lehmann; transl. by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006. 224p.
7. Schwartz K. Minimalists. NY: Phaidon Press, 2008. 240 p.

ТРАКТОВКА ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ГЛАССА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «САТЯГРАХА»)

В статье рассматриваются вопросы обновления оперного жанра в «Сатьяграхе» Ф. Гласса – сочинении, открывающем историю современной американской оперы. В отечественном музыковедении сложилась традиция определения исторически более ранней постановки композитора «Эйнштейн на берегу» как произведения, изменившего понимание оперного жанра. Однако радикальный в своём новаторстве «Эйнштейн» выходит далеко за пределы какого-либо конкретного музыкально-театрального жанра, в то время как более определённая в жанровом отношении «Сатьяграха» одновременно связана и с традицией европейского оперного спектакля и с мощной тенденцией её переосмысления, ярко заявившей о себе на рубеже XX–XXI веков.

В центре внимания авторов находятся как внутренние закономерности произведения, связанные с его композиционно-драматургическим решением, так и лежащие вне художественных событий принципы взаимодействия между автором и зрителем. В статье рассмотрена специфика воплощения в «Сатьяграхе»

свойств перформанса как актуальной формы представления, пришедшей на смену традиционному музыкально-театральному спектаклю. В частности, проанализированы характерные для перформанса приёмы, связанные с исследованием телесного опыта в процессе исполнения и восприятия сочинения; определён принцип воздействия на зрителя – провоцирование на участие в ментальном конструировании содержания произведения; установлены закономерности пространственно-временного решения постановки.

Авторы приходят к выводу о том, что «Сатьяграха» является произведением, коренным образом обновившим традицию восприятия академической оперы. Новаторские принципы, воплощённые Ф. Глассом в «Сатьяграхе» и развитые им и другими композиторами на рубеже XX–XXI веков в оперном жанре позволяют определить такого рода произведения термином «пост-опера».

Ключевые слова: современный музыкальный театр, ранние оперы Ф. Гласса, обновление оперного жанра.

THE INTERPRETATION OF THE OPERA GENRE IN THE CREATIVITY OF F. GLASS (ON THE EXAMPLE OF OPERA "SATYAGRAKH")

In the article questions of updating the opera genre in the "Satyagraha" by F. Glass are considered, an essay revealing the history of modern American opera. In the domestic musicology there developed the tradition of defining the historically earlier

production of the composer "Einstein on the shore" as a work that changed the understanding of the opera genre. However, radical in its innovation, "Einstein" goes far beyond any particular musical and theatrical genre, while the more definite genre

“Satyagraha” is simultaneously connected with the tradition of the European opera performance and with a strong tendency to rethink it, who clearly expressed herself at the turn of the 20th and 21st centuries. In the center of attention of the authors are both the internal laws of the work connected with its compositional-dramaturgic decision, and the principles of interaction between the author and the viewer that lie outside the artistic events. In the article the specifics of the embodiment of the performance in “Satyagraha” of the performance as an actual form of representation that came to replace the traditional musical and theatrical performance is considered. In particular, the techniques characteristic for performance are analyzed, connected with the study of the bodily

experience in the process of performance and perception of the composition; the principle of influence on the viewer is defined – provoking to participate in the mental construction of the content of the work; the regularities of the space-time solution of the formulation are established. The authors come to the conclusion that “Satyagraha” is a work that radically renewed the tradition of perception of the academic opera. The innovative principles embodied by F. Glass in the “Satyagraha” and developed by him and other composers at the turn of the 20th and 21st centuries in the opera genre make it possible to define such works by the term “post-opera”.

Key words: contemporary musical theatre, Philip Glass’s early operas, renovation of the opera genre.

Кисеева Елена Васильевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Elena V. Kiseeva

Doctor of Sciences (Musicology), Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Еприкян Лиана Геворковна

студентка III курса факультета теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: liliyepo95@gmail.com

Liana G. Yeprikyan

undergraduate of the Music Theory and Composition department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: liliyepo95@gmail.com

