

И. А. СКВОРЦОВА, К. В. СМОЛКИН*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского***НОВЫЕ СТИЛЕВЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ
В РОМАНСАХ ОП. 38 С. В. РАХМАНИНОВА**

В статье предложен новый подход к осмыслению стилистики музыкального языка С.В. Рахманинова на примере «Шести стихотворений для голоса и фортепиано» оп. 38 (1916), написанных на стихи поэтов Серебряного века. Отчасти особый язык символистской поэзии вдохновил композитора на поиск новых выразительных средств. Однако изменения композиторского стиля были подготовлены и более ранними сочинениями – Прелюдиями оп. 32 (1910), Этюдами-картинами оп. 33 (1911) и др.

Важнейшим фактором переосмысления вокального жанра в оп. 38 выступает по-новому трактованная фортепианная партия, которая подчас берет на себя главенствующую художественную функцию в камерном ансамбле. Гармония данного опуса, отличающаяся возросшей ролью линейного фактора и усилением роли фонизма усложненных диссонантных аккордов, отмечена влиянием модернистской эстетики. Мелодику романсов оп. 38 также определяют

нехарактерные для более ранних сочинений Рахманинова черты: декламационность, инструментальность и диссонантность вокальной партии с концентрацией хроматизмов, обилием скачков на широкие, нередко увеличенные или уменьшенные интервалы и др.

Эволюционные изменения музыкального языка композитора стали результатом не только глубоких внутренних, но и внешних причин. Будучи продолжателем традиций прошлого, Рахманинов испытывал влияние художественных тенденций своего времени (в том числе стиля модерн), которые в дальнейшем развивались в творчестве русских композиторов XX века. Исходя из этого, сложившиеся представления о стилистике Рахманинова могут быть расширены и переосмыслены.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, романсы оп. 38, эволюция стиля, новые стилистические черты, стиль модерн.

Для цитирования: Скворцова И. А., Смолкин К. В. Новые стилевые закономерности в романсах оп. 38 С. В. Рахманинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 50–56.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13007>

I. SKVORTSOVA, K. SMOLKIN*Tchaikovsky Moscow State Conservatory***NEW STYLISTIC PRINCIPLES
IN THE ROMANCES OP. 38 BY S. RACHMANINOFF**

The article offers a new approach to evaluation of the changes in the musical language of S. Rachmaninoff, which took place in one of his key works of the pre-revolutionary years – “Six poems for voice and piano” op. 38 (1916), based on the poetry of the Silver Age poets. Composer’s search for new expressive means was inspired, partly, by the specific language of the symbolist poetry. However, the changes in the composer’s style had been

prepared by earlier works – Preludes op. 32 (1910), Études-Tableaux op. 33 (1911) and others.

The vocal genre in the op. 38 has been redefined mainly due to the new interpretation of the piano part, which sometimes takes on the predominant artistic function in the chamber ensemble. The harmony of this opus, characterised by the increased role of the linear factor and the growing role of the phonism of complicated dissonant chords, is marked

by the influence of the modernist aesthetics. Melodics in the romances op. 38 is also defined by features that are untypical to Rachmaninoff's earlier works: the vocal part is declamatory and dissonant, it is of more instrumental than vocal quality; it is characterized by the concentration of chromaticisms, the abundance of leaps at wide, often augmented and diminished intervals, etc.

The evolutionary changes in the musical language of the composer have been the result of not only deeply internal, but also external causes. Con-

tinuing traditions of the past, Rachmaninoff had also been influenced by the artistic trends of his time, including the Art Nouveau style, which had eventually been developing in the works of the Russian composers of the 20th century. This allows us to expand and rethink the prevailing ideas about the style of S. Rachmaninoff.

Keywords: S. Rachmaninoff, romances op. 38, evolution of style, new stylistic features, Art Nouveau.

For citation: Skvortsova I., Smolkin K. New stylistic principles in the romances op. 38 by S. Rachmaninoff // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 50–56.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13007>



Сергей Васильевич Рахманинов, которому довелось жить и творить в период коренных преобразований в искусстве, не мог не испытывать влияния художественных тенденций своего времени. Его собственный стиль, сохранивший глубокую индивидуальность, прошел длительный путь развития и претерпел серьезные эволюционные изменения. Среди обширного наследия композитора особый интерес с этой точки зрения представляют произведения, в которых композитор, не будучи убежденным новатором, обновляет свой музыкальный язык и художественную традицию в целом. Одно из ключевых сочинений Рахманинова в этом смысле – «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» op. 38. В этом опусе происходят существенные изменения и в самом стиле композитора, и в трактовке камерного вокального жанра.

Обновление приемов музыкальной выразительности в последних романсах Рахманинова протекало под влиянием различных причин. Прежде всего, данное обновление стало результатом *стилевого скачка* (М. К. Михайлов)¹, произошедшего в эволюции композиторского языка в предреволюционных сочинениях – романсах op. 38 и Этюдах-картинах op. 39. Вместе с тем именно в романсах стилистическая новизна была во многом обусловлена еще и особенно-

стями поэтических источников – стихотворений поэтов Серебряного века: А. Блока («Из А. Исаакяна»), А. Белого, И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба и К. Бальмонта.

Свои последние романсы Рахманинов начал сочинять летом 1916 г., находясь на отдыхе в Ессентуках, а завершил уже в середине сентября в Ивановке и Москве². Как известно, стихотворения для этих романсов композитору предложила писательница и поэтесса Мариэтта Шагинян. Но, хотя Рахманинов, по ее словам, «очень не жаловал символистов» [3, с. 133], безусловно, нельзя отрицать авторской воли в выборе поэтических источников для музыкального воплощения. К сожалению, мы не знаем полного списка «заготовленных текстов», которые Шагинян привезла Рахманинову в Ессентуки. Известно лишь, что это были «...пятнадцать стихотворений Лермонтова и двадцать шесть – новых поэтов, среди них и “Маргаритки”, и “Крысолов”, и “Ау”, и “Сон”, и “Ивушка”, и “К ней”... все шесть стихотворений, на которые он создал потом романсы» [там же, с. 167]. Тем не менее то, какие именно стихотворения выбрал Рахманинов, весьма показательно. Их объединяет новый содержательно-смысловой, эмоционально-выразительный тон, и, хотя каждое стихотворение можно условно отнести к той или иной тематической группе, представленной в романсовом творчестве композитора более раннего периода, все они отличаются неким новым качеством, иным звучанием, чем прежде.

¹ Стиливым скачком исследователь называл произведения, отличающиеся от общих стиливых тенденций того или иного художника, «...знаменующие скачок в творческой эволюции композитора. Новые черты выделяют их из контекста, отмеченного сложившейся ранее индивидуально-стилевой “инерцией”» [1, с. 189].

² Современные исследования позволяют внести некоторые коррективы в датировку создания отдельных романсов. См. об этом: [2].

Размышление о выборе поэтических текстов позволяет реконструировать творческие и художественные интересы Рахманинова. Строй его внутреннего мира характеризуется обостренным восприятием жизни, предчувствием витающих в воздухе предреволюционных лет, предстоящих грозных перемен. Форма выражения этих чувств, завуалированных в стихах символистских поэтов, воплощаемых на уровне смутных, неотчетливых предчувствий, оказывается чрезвычайно привлекательной для Рахманинова. Она совпадает с его собственным состоянием, строем мыслей и чувств, находя отклик в рахманиновской музыке.

Симптоматично, что из группы стихотворений, предложенных Шагиным и относящихся к разным эпохам, Рахманинов выбирает именно стихи поэтов-символистов, совсем не простые с точки зрения стихосложения, отличающиеся явной новизной, свежестью стихотворных приемов. Это означает, что композитора в это время привлекает поэтическая новизна языковых средств, которая перекликается с созревающими внутренними импульсами к обновлению собственного стиля.

Рахманинов и раньше обращался к поэзии своих современников, но это были лишь отдельные вокальные шедевры. Теперь же он впервые создает опус романсов, целиком написанный на стихи поэтов Серебряного века, в основном символистов. Этим обусловлено и качественно новое отношение композитора к слову, и, следовательно, расширение зоны влияния поэтического текста в рамках вокального произведения. Не случайно Рахманинов именуется новые вокально-инструментальные пьесы не романсами, а *стихотворениями для голоса и фортепиано*³.

Исследователями неоднократно отмечался особый характер фортепианной партии романсов ор. 38, однако, ее новаторская роль специально не рассматривалась. Можно с уверенностью констатировать: фортепианная партия – одно из ярчайших особенностей указанного опуса. Она не только представляет собой отдельный пласт в партитуре романса, но, что особенно важно, берет на себя подчас главенствующую художественную функцию в камерном ансамбле. Ос-

³ Изменение в соотношении поэтического и музыкального текста и, следовательно, переосмысление жанрового наименования – симптоматичное явление времени. Вспомним, к примеру, циклы Н. Метнера «Семь стихотворений А. Пушкина» ор. 29 (1913), «Пять стихотворений» ор. 37 (1918–1920); или вокальные опусы С. Прокофьева «Пять стихотворений» ор. 23 (1915), «Пять стихотворений А. Ахматовой» ор. 27 (1916), «Пять стихотворений К. Бальмонта» ор. 36 (1921) и др.

новные ее черты – самодостаточность, обособленность от вокальной партии, масштабность и тематическая насыщенность, индивидуальная выразительность и колористическая яркость – были подготовлены стилистическим развитием Прелюдий ор. 32 (1910), Этюдов-картин ор. 33 (1911), Романсов ор. 34 (1912) и нашли яркое воплощение в двух более поздних опусах романсов ор. 38 (1916) и Этюдов-картин ор. 39 (1916–1917).

По воспоминаниям А. В. Оссовского, тонкий знаток жанра вокальной лирики Н. А. Римский-Корсаков, еще в более ранних романсах Рахманинова заметивший новизну трактовки фортепианной партии, так ее охарактеризовал: «Аккомпанементы многих романсов слишком сложны в пианистическом отношении – требуют от исполнителя чуть ли не виртуозных данных. Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе сосредоточен основной смысл и художественный интерес романса, так что получается собственно *пьеса для фортепиано с участием пения*» [4, с. 386; курсив наш. – И. С., К. С.].

Таковыми «пьесами для фортепиано с участием голоса» в полной мере можно считать и романсы последнего камерно-вокального опуса Рахманинова⁴. Приведем показательное в этом отношении высказывание современного Рахманинову критика Ю. Энгеля о первом исполнении романсов ор. 38: «Аккомпанемент Рахманинова был не придатком к пению, а какой-то созидательной плавильней, то бурной, как вулкан, то ювелирно-тонкой, перед лицом которой и самое пение получало значение чего-то менее важного, производного» [5, с. 438]. Действительно, средствами одного инструмента (и лишь отчасти голоса) Рахманинов мастерски создает музыкально-поэтические картины, отличающиеся акварельной прозрачностью, импрессионистической изменчивостью или, как в случае с «Крысоловом», ироничной карикатурностью, а также символистской неоднозначностью и новизной.

В обновлении стилистики языка романсов ор. 38 ведущую роль играет их гармоническая новизна. Хотя Рахманинов фактически остается в рамках позднеромантической гармонии, отдельные гармонические элементы в данном опусе все же свидетельствуют о существенном обновлении его музыкального языка. И в этом смысле можно говорить о сближении композитора с модернистской эстетикой.

⁴ А также многие романсы предшествующего вокального ор. 34 (1912), в особенности «Ветер перелетный» на стихи К. Бальмонта, «Арион» на стихи А. Пушкина, «Музыка», «Диссонанс» на стихи Я. Полонского.

К примеру, все романсы ор. 38, за исключением первого, начинаются либо с нетонической гармонии, либо с усложненной, диссонантной тоники. Первые два такта романса «К ней» представляют собой сочетание разнородных и разнофункциональных пластов – мелодического (модального) и гармонического (тонального). В «Маргаритках» хроматические линии голосов не сразу выстраиваются в определенную функционально-гармоническую вертикаль, как бы задерживая появление тоники F-dur, которая поначалу завуалирована.

Вступление «Крысолова» имеет полиладовую структуру: нижний пласт фактуры можно услышать в D-dur лидийском (начало с повышенной IV ступени), а верхний – в параллельно-переменном ладу C-dur / a-moll. Одноголосное начало романса «Сон» даже при скрытом многоголосии, собирающем мелодическую линию в аккордовую вертикаль, дезориентирует своей параллельно-переменной двойственностью. Тональную неопределенность усиливает и аккорд нетерцовой структуры, появляющийся при вступлении голоса.

В начале романса «Ау!» тоническая гармония Des-dur представлена в виде большого мажорного септаккорда на первой ступени, что свидетельствует о *диссонантной тональности*. Структура этого аккорда и его «импрессионистическое» фактурное изложение, создающее своеобразное звуковое «марево», позволяют говорить об усилении роли фонизма аккордов и о превалировании колористических функций. Характеризуя последний романс, следует отметить и его завершение. Начавшись со сложной, диссонантной тоники, завершается «Ау!» диссонантным же созвучием, которое весьма условно можно трактовать с точки зрения тонально-функциональной системы.

Таким образом, в своих гармонических экспериментах композитор движется к обновлению средств музыкального языка. Сознательно или нет, он устремляется к поиску новых звучностей, что является тенденцией *Новой музыки XX века*. Это позволяет отчасти пересмотреть давно сложившийся стереотип о «традиционализме» Рахманинова.

Еще одной важной стилистической стороной последних романсов Рахманинова является мелодика. В ней, с одной стороны, представлены средства, накопленные в предшествующих сочинениях композитора, а с другой стороны, появляются существенные, качественно новые черты. Они связаны как со спецификой избранных стихотворений (смысловой и метрической), их ин-

дивидуальным музыкальным прочтением, так и с новой стилистикой эпохи модерна⁵.

Если в более ранних романсах Рахманинов, испытывая влияние Чайковского, создает эмоционально насыщенные монологи с пластичной постепенно разворачивающейся красочной мелодией, то в последнем романсовом опусе он приходит к совершенно иному, практически противоположному результату. Здесь можно усмотреть влияние на Рахманинова другой линии русской вокальной лирики, связанной с Мусоргским – композитором, казалось бы, не столь близким ему по духу: отсюда и усиление декламационного, речитативного начала, диссонантность, концентрация хроматизмов, появление большого количества скачков на широкие увеличенные и уменьшенные интервалы, что придает мелодической линии угловатость, своего рода «аклассичность»⁶.

В то же время, осознанно или нет, Рахманинов не мог не испытывать влияния тенденций музыкального и, в частности, вокального искусства своего времени. Л. А. Мазель отмечает, что «...творчество Рахманинова протекало в период распространения модернизма (оказавшего влияние и на Рахманинова), в период известного недостатка яркой, выразительной, широкой и эмоционально-насыщенной мелодичности <...>» [7, с. 269].

Новые стилистические черты изменили привычный строй рахманиновского мелоса. Иное качество «мелодии нового типа» определила также *мозаичность*. Будучи одной из типологических черт модерна, в творчестве Рахманинова мозаичность проявилась не только в организации ритмики и фактуры, но и в характере и структуре самой мелодической линии⁷. Кроме того, исследователи отмечают, что в романсах ор. 38 «...мелодика становится более детализированной, внутренне напряженной и острой» [8, с. 87].

В вокальной партии романсов ор. 38 также обращает на себя внимание явственное усиление декламационного и, вместе с тем, инструментального начала. В мелодике романсов «К ней» и «Сон» сочетаются краткие мотивы (нередко с повторениями одного звука) с типичным для композитора принципом «...вариантно-вариационного развития мелодической микромоде-ли» [9, с. 164]. Инструментализация ярче всего проявляется в вокальной партии романса «Кры-

⁵ О влиянии стилистики модерна на творчество С. В. Рахманинова см. подробнее: [6].

⁶ Широкии скачками на фоне диссонантной гармонии отмечены отдельные мелодические участки всех романсов ор. 38.

⁷ См. об этом: [9, с. 146, 175, 200, 261, 291].

солов». По своему характеру инструментальны и лейтмотив-наигрыш Крысолова, и большая часть других мотивов, которые состоят из восходящих и нисходящих ходов по звукам аккордов. Подобные нехарактерные для Рахманинова мелодические эпизоды, в которых определяющим фактором является диссонантная гармония, в данный творческий период становятся, наоборот, свойственными его композиторскому стилю, претерпевающим внутренние изменения. Сходную направленность можно наблюдать и в Этюдах-картинах ор. 39, создававшихся в это же время.

Новизна мелодической пластики и общий эмоциональный дух романсов ор. 38 перекликаются с мягкими и извилистыми линиями романсов Н. Мяковского, также написанных на стихи поэтов Серебряного века (Романсы на стихи З. Гиппиус; Сюита для голоса и фортепиано «Мадригал» ор. 7, 1908–1909; Три наброска на слова Вяч. И. Иванова для голоса с фортепиано ор. 8, 1908). В то же время в последних романсах С. Рахманинов предвосхитил и даже, можно сказать, наметил один из путей дальнейшего развития данного вокального жанра в творчестве русских композиторов XX века. Здесь возникают неожиданные точки пересечения с его младшим современником и в каком-то смысле антиподом С. Прокофьевым, с его мелодиями, написанными «широкими мазками» («Пять песен без слов» ор. 35, 1920; «В твою светлицу» на стихи А. Пушкина ор. 73, № 3, 1936 и др.) или с изысканными вокальными линиями Э. Денисова (Две песни на стихи И. Бунина, 1970; Вокальный цикл «На снежном костре» на стихи А. Блока, 1981, и др.). Все это говорит о возможном расширении наших представлений о стилистике Рахманинова.

Романсы ор. 38 с уверенностью можно признать итогом камерно-вокального творчества Рахманинова, причем не только по формальным хронологическим показателям. В этом сочинении происходит существенный сдвиг в эволюции композиторского стиля. Фактором этого сдвига стал длительный и сложный процесс творчества, направленный к общему усложнению и переосмыслению композиторских принципов.

Показательной стороной обновленного музыкального языка последних камерно-вокальных пьес Рахманинова стала гармония. Ее отличает, в сравнении с более ранними произ-

ведениями, возросшая роль линейного фактора, подчеркнутая диссонантность и усложнение аккордики, применение полигармонических приемов, сочетание типов модальной и тонально-функциональной высотной организации, превалирование колористических функций над тонально-гармоническими и усиление роли фона аккордов, приведшее впоследствии, в музыке второй половины XX в., к сонорности. Все эти тенденции естественным образом отражают художественные веяния поворотной эпохи, от которых Рахманинов, несмотря на распространенное мнение о нем, как о ревностном хранителе традиций, не остался в стороне.

Возросшее значение партии фортепиано, нередко перенимающей у вокального голоса ведущую художественную роль, ставит эти романсы в один ряд с шедеврами фортепианной музыки Рахманинова – поздними прелюдиями и этюдами-картинами.

Характерная заостренность, новизна музыкального языка романсов ор. 38 проявилась и в изменении мелодической пластики. Разнообразные по своей природе интонации, порой явно инструментальные или, наоборот, распевные и протяжные, а порой речевые или декламационные, призваны передать семантическую глубину и выразительность поэтического слова. Таким образом, одну из определяющих ролей в формировании звукового облика последних романсов Рахманинова, наряду с интенсивной эволюцией стиля композитора, сыграла поэзия Серебряного века. Это относится как к модернистскому звучанию самих поэтических текстов, так и к их музыкальному воплощению. Силами музыкального искусства Рахманинов раскрыл неповторимое звучание стихотворений русского символизма, музыкальность стиха, о которой писал А. Блок, «волнистую графику» (М. Шагинян), особую неброскую выразительность и глубокую многозначность.

Помимо внутренних эволюционных процессов, происходивших в творчестве Рахманинова, на обновление его музыкального языка в этот период также оказало влияние искусство эпохи модерна. Возможно, именно эстетика модерна определила само стремление Рахманинова к новизне выразительных средств, ставших чертами его обновленного стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов М. Стиль в музыке: исслед. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
2. Пак Су Чжин. Романсы С. Рахманинова (ор. 38): к истории создания // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 37. С. 147–150.
3. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / под ред. З. А. Апетян. М.: Музгиз, 1961. Т. II. С. 100–174.
4. Оссовский А. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / под ред. З. А. Апетян. М.: Музгиз, 1961. Т. I. С. 372–418.
5. Энгель Ю. Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке (1898–1918). М.: Сов. композитор, 1971. 526 с.
6. Скворцова И. Принципы модерна в творчестве С. В. Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 111–114.
7. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
8. Скафтымова Л. Романсы Рахманинова оп. 38 (к проблеме стиля) // Стилевые особенности русской музыки XIX–XX веков: сб. науч. тр. / сост. М. К. Михайлов. Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1983. С. 84–96.
9. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: [исслед.]. М.: Композитор, 2015. 354 с.

REFERENCES

1. Mikhailov M. Stil' v muzyke: issledovanie [Style in music: Research]. Leningrad: Muzyka, 1981. 264 p.
2. Pak Su Chzhin. Romansy S. Rakhmaninova (op. 38): k istorii sozdaniia [S. Rachmaninoff' romances (op. 38): the history of creation]. Izvestiia RGPU im. A.I. Gertsena [Proceedings of the Herzen State Pedagogical University]. 2007. No. 37. Pp. 147–150.
3. Shaginian M. Vospominaniia o S. V. Rakhmaninove [Memories about S. Rachmaninoff]. Vospominaniia o Rakhmaninove: v 2 tomakh. Pod red. Z. A. Apetian [Memories about Rachmaninoff: in 2 vol. Edited by Z. Apetian]. Moscow: Muzgiz, 1961. Vol. 2. Pp. 100–174.
4. Ossovskii A. S. V. Rakhmaninov [S. Rachmaninoff]. Vospominaniia o Rakhmaninove: v 2 tomakh. Pod red. Z. A. Apetian [Memories about Rachmaninoff: in 2 vol. Edited by Z. Apetian]. Moscow: Muzgiz, 1961. Vol. 1. Pp. 372–418.
5. Engel' Iu. Glazami sovremennika: Izbrannye stat'i o russkoi muzyke (1898–1918) [Through the eyes of a contemporary: The selected articles about Russian music (1898–1918)]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1971. 526 p.
6. Skvortsova I. Printsipy moderna v tvorchestve S. V. Rakhmaninova [The concepts of Art Nouveau in the oeuvre of S. Rachmaninoff]. Muzykal'naia akademiia [Musical Academy]. 2014. No. 3. Pp. 111–114.
7. Mazel' L. O melodii [On melody]. Moscow: Muzgiz, 1952. 300 p.
8. Skaftymova L. Romansy Rakhmaninova op. 38 (k probleme stilia) [Rachmaninoff's romances op. 38 (on the stylistic aspects)]. Stilevye osobennosti russkoi muzyki 19–20 vekov. sbornik nauchnykh trudov. Sost. M. K. Mikhailov [Stylistic particularities of the Russian music of the 19th – 20th centuries: collected works. Compiled by M. Mikhailov]. Leningrad: LOLGK, 1983. Pp. 84–96.
9. Skvortsova I. Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha 19–20 vekov: issledovanie [Art Nouveau style in the Russian music at the turn of the 19th and the 20th centuries: Research]. Moscow: Kompozitor, 2015. 354 p.

Скворцова Ирина Арнольдовна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки
декан историко-теоретического факультета
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
iskvor@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1156-8403

Irina A. Skvortsova

Dr. Sci. (Art), professor, the Head of the Russian Music History Division
Dean of the Historical-Theoretical faculty
Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
iskvor@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1156-8403

Смолкин Кирилл Владимирович

студент историко-теоретического факультета
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
kirillsmolkin95@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8905-080X

Kirill V. Smolkin

undergraduate at the Historical-Theoretical faculty
Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
kirillsmolkin95@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8905-080X

