

**Е. В. КИСЕЕВА, В. Ю. КИСЕЕВ**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет
г. Ростов-на-Дону, Россия*

ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru

**Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна.
К проблеме обновления оперного жанра в творчестве
американских композиторов на рубеже XX–XXI веков***

В статье рассмотрены ведущие принципы музыкально-театрального творчества Тан Дуна – крупного американского композитора китайского происхождения. Его оперы стали яркими и уникальными явлениями мировой музыкальной культуры конца XX – начала XXI века. Оригинальная трактовка оперного жанра, представленная в творчестве композитора, опирается на органичный сплав восточной и западной музыкально-театральных традиций, что проявляется в вокальных приёмах, соединяющих элементы пекинской, куньшаньской и итальянской оперы, в специфических способах звуко- и темброобразования, в композиционных закономерностях. Оперное творчество Тан Дуна вбирает в себя и черты новых музыкально-театральных практик, получивших развитие на рубеже XX–XXI веков. Их детальное изучение выявляет проблему изменения роли поэтического текста в драматургии спектакля.

Ранние оперы Тан Дуна демонстрируют особый тип взаимодействия между вербальными и музыкальными текстами, что открывает новые возможности для драматургических и композиционных решений.

Ключевые слова: оперный театр Тан Дуна, обновление оперного жанра, взаимодействие музыки и драмы, американские композиторы.

Для цитирования / For citation: Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 111–119. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.111-119.

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН\19 (Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров).

ELENA V. KISEYEVA, VASILY YU. KISEYEV

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University
Rostov-on-Don, Russia*

ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru

The Specificity of Work with Texts in Tan Dun's Early Operas by. Concerning the Issue of Reviving the Opera Genre in Works of American Composers at the Turn of the 20th and 21st Century

The article examines the leading principles of the works for musical theater by Tan Dun – an important American composer of Chinese descent. His operas have become brilliant and unique phenomena in the world musical culture of the late 20th and early 21st centuries. The original interpretation of the opera genre presented in the composer's musical oeuvre is based on an organic amalgam of the Eastern and Western musical-theatrical traditions, manifested in vocal techniques, which connect together elements of the Beijing, Kunju and Italian opera, in the specific sound and timbre generation, in regular compositional principles. The operatic legacy of Tan Dun also absorbs into itself traits of new musical-theatrical practices which have undergone development at the turn of the 20th and the 21st centuries. Their detailed study reveals the issue of the alteration of the role of the poetical text and dramaturgy in a theatrical performance.

The early opera by Tan Dun examined in the present article demonstrates a special type of interaction between verbal and musical texts, which opens up new possibilities for dramaturgical and compositional solutions.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 17-04-00198-OGN\19 supported by the RFFI.

Keywords: the opera theater of Tan Dun, revivification of the opera genre, interaction between music and drama, American composers.

Музыкальный театр Тан Дуна охватывает традиционные музыкально-театральные жанры, оригинально трактованные композитором – оперы «Девять песен» (1989), «Марко Поло» (1995), «Пионовая беседа» (1998), «Чай: зеркало души» (2002), «Первый император» (2006), а также большое количество новых жанровых образований, относящихся к области инструментального театра¹. В них представлены театрализованные действия с игрой на инструментах и пением. Словно желая подчеркнуть театральную природу своих инструментальных сочинений, композитор

обозначает их терминами «оркестровый театр» и даже «опера»². Существенно, что все жанры театральной музыки Тан Дуна опираются на единые эстетические принципы и художественные установки, важнейшими из которых являются: ритуальная природа действия, способствующая погружению исполнителей и слушателей в художественное пространство произведения; экспериментирование со звуко- и темброобразованием, основанное на соединении академических западноевропейских и традиционных восточных инструментов (тибетские колокола, китайские гонги) и немзыкальных шу-

мовых орудий (сосуды для переливания воды и пересыпания чая) и материалов (камни, бумага, сыпучие субстанции).

Исследователи, характеризуя музыкально-театральные произведения Тан Дуна, неоднократно отмечали их национальную природу, связанную с проблемой претворения элементов традиционного китайского искусства, в частности, пекинской оперы (см., например: [1, с. 475–477]). Вместе с тем, названные произведения не укладываются в рамки национальной театральной традиции. Эстетика оперных опусов композитора выходит и за пределы так называемой «новой волны» китайского авангарда – направления, к которому справедливо причисляют Тан Дуна в силу присущего его музыке особого сплава, соединяющего специфически интерпретированные жанровые элементы китайского фольклора с принципами звукотворчества и композиционными приёмами американского авангарда [3, с. 247–248].

Для объективного понимания оперных новаций Тан Дуна необходимо их рассмотрение в контексте глобального процесса обновления оперного жанра. Процесс, речь о котором пойдёт в данной статье, развивался под лозунгом отрицания и последующего реформирования европейской оперной традиции. Его начало ознаменовалось известной трилогией Ф. Гласса («Эйнштейн на пляже», «Сатьяграха», «Эхнатон»), и впоследствии в него вовлеклись Дж. Адамс, Дж. Кейдж, М. Монк, С. Райх и другие крупные мастера, казалось бы, далёкие от эстетики оперного жанра, но тем не менее, вдохнувшие в него новую жизнь.

Для понимания подхода Тан Дуна к оперному жанру и к музыкально-театральной драматургии необходимо кратко остановиться на некоторых идеях реформы Ф. Гласса, вошедшего в историю

новой американской оперы в качестве первооткрывателя новых законов. В своих ранних сочинениях композитор и его соавторы (режиссёры Р. Уилсон, К. Деджонг), стремясь уйти от однозначности зрительского восприятия сценических событий, включали в постановки нелинейные методы драматургического развития [2].

Создание драматургической логики, противоречащей законам драмы, достигалось благодаря оригинальной работе с вербальными текстами. Например, «Эйнштейн», «Сатьяграха» и «Эхнатон» не имеют сюжетной фабулы в её традиционном для оперного жанра понимании. Действие здесь опирается не на последовательность событий, обусловленных причинно-следственными связями, а на дискретные, алогичные ситуации,рывающие повествование. Композитор либо намеренно отказывается от типичных оперных форм, либо применяет их таким образом, что смысловое наполнение оказывается за пределами восприятия.

Усиление смыслового разрыва в названных операх происходит благодаря приёму симультанного повествования. Так, в «Эйнштейне» вербальный текст состоит из слогов (хор сольфеджирует звуки) и разрозненных, вырванных из повседневности монологов, в то время как сценические события представляют череду метаморфоз из жизни учёного. «Сатьяграха» содержит фрагменты текста на санскрите, в которых излагаются разделы из ведического эпоса. Поэтический текст по отношению к сценическому ряду является иным повествованием, развивающимся параллельно по собственным законам. Смысловой разрыв в «Эхнатоне» достигается путём использования так называемых «мёртвых» языков. В произведении находим древнеегипетские тексты из «Книги мёртвых» и библейские фрагменты на иврите.

Важно, что во всех трёх сочинениях композитор нивелирует коммуникативные функции слова и фокусирует внимание на его фонетической природе, объясняя свои намерения следующим образом: «...отказ от использования понятных текстов, которые зритель мог бы воспринимать как вместилище смысла, открывает возможность слову звучать как единой последовательности звуков» [4, с. 101].

С точки зрения обозначенной проблемы интерес представляют и оперные опусы Тан Дуна. Например, в «Марко Поло» композитор и либреттист (американский филолог П. Гриффит) создают на сцене три параллельно развивающиеся истории о физическом, духовном и музыкальном путешествиях. Одно из них представляет историю венецианского купца Марко. Своё знаменитое путешествие из Италии в Китай он описал вместе с итальянским писателем Рустикелло в «Книге о разнообразии мира», которая и стала источником вдохновения для создателей оперы. Названия сцен в произведении – «Площадь», «Океан», «Рынок», «Пустыня», «Гималаи», «Великая Китайская стена» отсылают к путешествию географическому.

Другое путешествие – духовное связано с размышлениями о существовании человека в настоящем, прошлом и будущем временах, а также об идее цикличности природных изменений. Китайская стена в этом путешествии является символической гибкой границей, способной разделять различные времена и пространства. Интересна и трактовка авторами образа главного героя: его ипостаси – телесную и духовную представляют два разных персонажа Марко и Поло. На протяжении повествования они взаимодействуют как друг с другом, так и с иными реальными и фантастическими героями – с Кублай-ханом, тенями Данте,

Шекспиром, Ли По, Малером, Шехеразодой и Духом Воды.

Третье – музыкальное путешествие находит отражение в структуре и музыкальном языке оперы. Как отмечает сам композитор, произведение состоит из двух оперных действий, развивающихся одновременно: первое «разработано на основе восточных вокально-инструментальных традиций», второе опирается на «западноевропейскую оперную традицию со смешением и наслоением разных исторических стилей» [9, с. 6]. Образцом соединения восточной и западной культур является и уникальный исполнительский состав. Он включает певцов, владеющих *bel canto*, а также экспрессивной техникой пения в высоком регистре, характерной для пекинской оперы. Оркестровый ансамбль, помимо академических, содержит национальные инструменты Китая, Тибета, Индии.

Сюжет и способ течения вербального текста в «Марко Поло» можно сравнить с «потокосознанием», чему способствует несколько факторов. В их числе обозначим трактовку образа главного героя, который становится символом перехода в разные времена и пространства, а также невозможность прямого общения между действующими лицами, что связано с отсутствием эпизодов,двигающих ход драматургического развития. Погружая зрителя в художественную ткань произведения, авторы создают лишь внешне логичное повествование, в котором подчёркивается связь между мельчайшими деталями, но вместе с тем, минимизировано рациональное начало.

Композитор и либреттист стремятся различными способами нарушить линейность повествования, заложенную в литературном первоисточнике. Текст оперного либретто сегментируется и разбивается с помощью многократно повто-



ряющихся слов на десяти языках. Как и в операх Ф. Гласса, на первый план здесь выходит музыкальная природа произносимых слов. Излагая на сцене события, лишённые логических связей и создавая в музыкальной партитуре головоломки из полистилистических коллажей, цитирующих оперные стили прошлого, композитор запутывает зрительское сознание в бесконечной семантической «паутине», своего рода игре смыслов.

В опере «Девять песен» Тан Дун и вовсе отказывается от единого сюжета и воспроизводит на сцене воображаемый древний ритуал, произвольно чередуя строки из одноимённой архаической поэмы Цюй Юаня (поэта эпохи Воюющих Царств, 4–3 вв. до н. э.) на языке оригинала (пиньинь) и в английской транслитерации, что должно вызвать у зрителя свободные, опосредованные лишь чувственным восприятием ассоциации.

Композитор оригинально трактует литературный первоисточник. Поэма Цюй Юаня состоит из одиннадцати глав, связанных идеей изображения ритуала жертвоприношения. Согласно замыслу Тан Дуна, из разных глав поэмы были выбраны и размещены в произвольном порядке отдельные поэтические строки, фразы, словосочетания, образуя своего рода текстовый коллаж.

В музыкальной композиции «Девяти Песен» отсутствует разделение на акты и сцены. Произведение состоит из девяти последовательно представленных, не связанных сюжетной логикой разделов. Оно не содержит каких-либо повествовательных текстов, в качестве нарративного источника в них используются абстрактные слова и слоги. Композитор всячески подчёркивает их музыкальную природу, порой противоречащую смысловому наполнению. Согласно авторскому замыслу, вербальный и музыкальный

тексты вкупе образуют полиязыковую конструкцию, в которой поэтический текст также является частью музыкальной партитуры.

Разрушению повествовательной логики способствует и оригинальная трактовка персонажей: герои оперы безымянны, их роль в сольных и ансамблевых партиях обозначена обезличенными понятиями – «мужской голос А», «мужской голос В», «женский голос А», «женский голос В». Объединяющую действие функцию в опере выполняет необычно трактованная партия дирижёра – он буквально руководит событиями, происходящими и в оркестровой яме, и в сценическом пространстве, исполняя с помощью пластических движений и произносимых слов и звуков роль древнего шамана и обозначая начало и окончание ритуального действия чтением соответствующих строк поэмы.

Ключевой идеей «Девяти Песен» стало понимание спектакля как длящегося «процесса», в основе которого находятся регулярно повторяемые пластические движения и звуковые (музыкальные и вербальные) образования. Принцип создания смысловых разрывов, специфика взаимодействия вербального и музыкального текстов, а также оригинальный приём акцентирования музыкальной природы слова, задействованные в «Девяти Песнях», соотносимы с концепциями оперных опусов Мередит Монк.

Тан Дун, подобно М. Монк, отказался от смыслообразующей функции слова в пользу усиления значения не только его музыкальной, но и коммуникативной выразительности. В результате обращения авторов к абстрактным слогам, словам, произнесенным на древних языках, вырванных из текста и многократно повторенных словосочетаний, создаётся оригинальная концепция звукообразования. В её основе лежат сложные звуковые

эффекты, их соединение с интонациями, обрисовывающими контуры речевых оборотов, рождает особую коммуникацию, где толкование перенасыщенных смысловыми значениями вокальных партий может определяться лишь персональным, опирающимся на эмоциональную основу зрительским опытом.

Параллели с творчеством М. Монк возникают и в связи с оперой «Пионовая беседка», созданной Тан Дуном в соавторстве с театральным режиссёром Питером Селларсом. В качестве литературного первоисточника композитор избрал одноимённую пьесу Тан Сяньцзу (выдающегося китайского поэта и драматурга конца XVI – начала XVII века) в переводе Сирил Бёрч. Как и в «Девяти песнях», авторы оперы составили коллаж из оригинального и переводного текстов, заимствуя их отдельные части и выстраивая собственную сюжетную логику. Принцип коллажа распространяется и на стилевое решение оперы, основанной на соединении вокальных техник китайского музыкального театра кунцю, пения тибетских монахов, звуковых и тембровых находок американского экспериментализма и электронной музыки. Кроме того, сценография оперы объединяет в драматическом действии церемониальные танцы, ритуалы, боевые искусства. Показательны с данной точки зрения рассуждения самого композитора о стилевой специфике своей работы: «На первый взгляд нам кажется, что предстоит пройти долгий путь в поисках баланса стиля, когда представлен контрапункт различных времён и языков, контрапункт разных театральных традиций... тем не менее, всё это может быть соединено в новом едином стилевом сплаве» [8].

Не менее важным приёмом Тан Дуна является соединение строго организованных структур, основанных на повто-

рении паттернов со свободными импровизациями, призванными вуалировать и размывать чёткие границы разделов. В современной американской опере ярким образцом такого соединения является «Атлас» М. Монк – произведение, посвящённое теме путешествия Александры Давид-Неель в Тибет. Композитор использует так называемую контролируемую импровизацию в нескольких сценах произведения. Интерес представляет и авторский метод: в музыкальной партитуре содержится запись закольцованного паттерна – своего рода структурной основы для вокальной импровизации, в свою очередь опирающейся на разработку основных тонов паттерна.

Близкий подход демонстрирует в «Пионовой беседке» Тан Дун: «Я записал несколько паттернов и нотировал их графическим способом, указав высоту и динамику, чтобы запустить контролируемый импровизационный процесс» [там же]. В опере представлены два способа организации импровизационных разделов. Один из них опирается на аудиозапись импровизированной ранее музыки и её последующее воспроизведение на сцене. Например, в сцене «Весна» в качестве основного материала звучит аудиозапись вокальной импровизации на одну из традиционных тем китайской оперы кунцю, исполненной Тан Дуном. Тема состоит из пяти звуков А, Е, В, F#, С# (обозначения звуков буквами предложено композитором) и включает набросок, объясняющий метод, согласно которому музыканты должны самостоятельно определить, как будут развиваться мелодия, ритм, каким образом будут координироваться и взаимодействовать голоса и инструменты. Другой способ – «живой», происходящей непосредственно во время спектакля импровизации представлен в разделе «Блужда-



ющий». Здесь содержится ритмическая импровизация в партиях керамического барабана, водного гонга и пипы³.

Интерес представляют и высказывания обоих композиторов о роли импровизационного начала в их оперном творчестве. В своих интервью М. Монк неоднократно говорила об импровизации как важнейшем творческом методе: «Импровизация является частью моей работы. Это способ, при помощи которого я создаю материал... вместе с тем, много времени и внимания я уделяю поиску новых форм» [6, с. 526]. В свою очередь, Тан Дун называет импровизацию «естественным условием для композиторского творчества», также подчёркивая умение импровизировать, необходимое для создания «неповторимых форм и техник исполнения» [8].

Возвращаясь к проблеме работы с текстами в ранних операх Тан Дуна, отметим, что во всех вышеназванных произведениях музыкальный текст формирует самостоятельный смысловой ряд к текстам вербальному и сценическому, образуя своего рода разобщённый триалог. Его составляющие «говорят» о разном и, тем самым, создают эффект семантического вакуума. Смысловые разрывы между словом и действием требуют усиления значения невербальной коммуникации – языка жестов и тела. Жестикуляция, пантомима, танцевальные движения, присутствующие в операх Тан Дуна, призваны спровоцировать в сознании зрителя субъективные телесные ощущения и сформировать на сцене «вторую» реальность, в познании которой, как и в ритуале, чувственный опыт оказывается важнее рационального и логического.

Таким образом, ранние оперы Тан Дуна являются частью процесса обновления оперного жанра, обозначившегося в творчестве американских ком-

позиторов на рубеже XX–XXI веков. Названный в статье ряд произведений можно дополнить оперными опусами Дж. Адамса («Смерть Клингхоффера», «Доктор Атомный»), С. Райха («Пещера»), Дж. Кейджа («Европеры 1 и 2», «Европеры 3 и 4», «Европера 5»), позднего Ф. Гласса («Процесс», «В исправительной колонии»), для которых также характерны отказ от единой сюжетной логики, драматургическая дробность, применение нелинейных методов развития, использование в качестве исходного музыкального материала вырванных из речи оборотов, омузыкаливание слова, либо его отдельных частей. В каждом случае композиторы стремятся найти индивидуальные творческие подходы.

Произведения Тан Дуна сложно отнести к академической оперной традиции. Несмотря на то, что на протяжении всей истории оперы проблема балансирования между музыкой и драмой оказывалась в центре внимания и становилась основой для многочисленных реформ жанра, традиционные оперные либретто, как правило, представляют собой адаптированные для спектакля тексты, в которых сохраняется драматическая структура. В то же время рассмотренные оперы опираются на иную эстетическую логику. Под её влиянием изменилось понимание оперного спектакля, коснувшееся как его внутренних закономерностей, связанных с драматургическим решением, так и внешних, лежащих за пределами художественных событий принципов коммуникации автора и зрителя. Благодаря новым способам развёртывания вербального, музыкального, визуального текстов и новым возможностям их взаимодействия, содержание опер, осмысление текстов персонализируется и определяется индивидуальным зрительским опытом и личными ассоциациями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Признание Тан Дуна как фигуры значимой для современной мировой культуры подтверждают многочисленные престижные музыкальные награды, среди которых «Премия Гремми», «Награда Академии Оскар», «Премия Гравемайера», «Премия Японской академии звукозаписи», «Гамбургская Премия имени Баха», «Премия имени Шостаковича» и многие другие. Музыка Тан Дуна исполняется знаменитыми оркестрами и звучит в крупнейших оперных театрах, на международных фестивалях, на радио и телевидении.

² Так, Скрипичный концерт (1987) имеет заголовок «Из Пекинской оперы»; оперой композитор называет произведение, написанное для «Кронос-квартета» и пины – «Опера-призрак» (1994); оркестровые работы 1990–1999-х годов имеют заголовки «Оркестровый театр».

³ Следует отметить, что и в оперу «Девять песен» включены импровизационные фрагменты. Так, свобода музицирования предписывается партиям ударных инструментов. В качестве ограничения здесь использованы временные рамки, указывающие точную продолжительность исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. История современной музыки: музыкальная культура США XX века: учебник. 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. 540 с.
2. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.
3. Холопова В. Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
4. Glass Ph. Music by Philip Glass. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.
5. Lehmann H. T. Postdramatisches Teater. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999. 510 p.
6. Monk M. Interview for Contemporary Music Review. Contemporary Music Review. 2006. Vol. 25, No. 5/6, pp. 525–530.
7. Novak Je. Postopera: Reinventing the Voice-Body. Routledge, 2016. 192 p.
8. Sellars P. Dialogues with Tan Dun // Tan Dun [Site]. URL: <http://tandun.com/composition/reony-pavilion-1998/> (15.10.2019).
9. Tan Dun. On the Criation of Marco Polo // Tan Dun. Marco Polo. Score. NY: G. Schirmer Inc., 1997. 247 p.

Об авторах:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия); профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

Кисеев Василий Юрьевич, заведующий студией звукозаписи, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru

 REFERENCES 

1. *Istoriya sovremennoy muzyki: muzykal'naya kul'tura SShA XX veka: uchebnik* [A History of Modern Music: 20th Century Musical Culture of the USA: Textbook]. 2nd Ed. Moscow: Yurayt, 2019. 540 p.
2. Kiseyeva E. V. Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.
3. Kholopova V. N. Kitayskiy muzykal'nyy avangard: ot San Tuna do Tan Duna [Chinese Musical Avant-garde: From San Tong to Tan Dun]. *M. E. Tarakanov: Chelovek i Fonosfera. Vospominaniya. Stat'i* [M. E. Tarakanov. Man and the Phonosphere. Memories. Articles]. Moscow; St. Petersburg: Aleteyya, 2003, pp. 243–251.
4. Glass Ph. *Music by Philip Glass*. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.
5. Lehmann H. T. *Postdramatisches Teater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999. 510 p.
6. Monk M. Interview for Contemporary Music Review. *Contemporary Music Review*. 2006. Vol. 25, No. 5/6, pp. 525–530.
7. Novak Je. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Routledge, 2016. 192 p.
8. Sellars P. Dialogues with Tan Dun. *Tan Dun [Site]*.
URL: <http://tandun.com/composition/peony-pavilion-1998/> (15.10.2019).
9. Tan Dun. On the Criation of Marco Polo. *Tan Dun. Marco Polo*. Score. NY: G. Schirmer Inc., 1997. 247 p.

About the authors:

Elena V. Kiseyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia); Professor at the Art and Kraft Department, Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

Vasily Yu. Kiseyev, Head of the Recording Studio, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru

