

А. А. Кононова

**«Стадион» А. Б. Градского: проявление балладных черт
в жанре рок-оперы**

Аннотация

В статье рассматривается вопрос специфики жанрового синтеза баллады и рок-оперы. Анализируется композиционное строение и драматургические принципы произведения «Стадион» А. Б. Градского с целью выявления балладных черт. Также раскрывается влияние балладных элементов на особенности стиля и структуры данной рок-оперы.

Ключевые слова: отечественная музыка, рок-музыка, жанровый синтез, рок-баллада, рок-опера, «Стадион» А. Б. Градского.

А. А. Кононова

“Stadium” by A. B. Gradsky: the manifestation of ballad features in rock opera

Summary

The main issue in this work is the analysis of the ballad's features in modern Russian culture. The peculiarities of the refraction of ballad features in such a large genre as rock opera are considered in stylistic and structural-compositional terms. The work “Stadium” by A. B. Gradsky chosen as the research material is a vivid example of the synthesis of tradition and modernity, the key link of which is the ballad genre. Considerable emphasis is devoted to the analysis of ballad characteristics, which are manifested both in rock opera as a whole and at the level of separate episodes. In conclusion, based on the identified elements, it is concluded that the ballad specificity in this work has received an organic expression in the modern culture context. Concurrently with this, the choice of the ballad as one part of the genre mix turned out to be motivated by structural and compositional features and the corresponding author's concept.

Keywords: Russian music, rock music, genre synthesis, rock ballad, rock opera, “Stadium” by A. B. Gradsky.

Баллада, являясь достаточно разносторонним жанром, остаётся востребованной в музыкальной культуре на протяжении нескольких эпох. В академическом музыкальном искусстве баллада представлена не только в сфере вокальных и инструментальных миниатюр, но и крупных форм. Благодаря своей универсальности, баллада порой становится частью микстов в сочетании с масштабными жанрами, такими как опера, симфония, концерт и т. д. Помимо академического музыкального искусства, в начале прошлого столетия первые образцы жанра появляются и в массовой культуре — кинематографе, эстраде, рок-музыке. Довольно разнообразно баллада представлена в сценическом направлении. В частности, такая разновидность жанра, как рок-баллада, стала неотъемлемой составляющей популярного явления рок-оперы.

Высокий интерес деятелей культуры и слушательской аудитории к жанру рок-оперы связан с возможностью свободного высказывания на любую общественно-значимую или социально-политическую тему, а также с появлением своеобразного сочетания академических традиций и стилистики рок-музыки. Как утверждают исследователи: «Объединившая ресурсы „традиционной“ и „массовой“ культур, различные региональные и национальные черты, рок-опера активно впитывает лексику разного плана, апробирует новые подходы синтеза искусств» [5. С. 1]. В свою очередь, именно жанр баллады, в частности такая его разновидность, как рок-баллада, является связующим звеном между академической традицией и популярной музыкой, в том числе в рамках рок-оперы с её демократичностью высказывания.

Несмотря на высокую степень востребованности, жанровые особенности рок-оперы на сегодняшний день недостаточно исследованы. Однако с каждым годом в отечественном музыкознании уделяется всё больше внимания данному явлению. В связи с этим актуальность изучения вопроса жанрового синтеза баллады и рок-оперы обусловлена возрастающим интересом научного сообщества к проблеме

всестороннего и системного исследования данных жанров, а также высокой степенью их востребованности у публики и в композиторском творчестве.

Целью статьи является раскрытие особенностей бытования балладных черт в контексте современной формы высказывания рок-культуры. Научная новизна исследования заключается в выявлении специфики преломления балладных черт в жанре рок-оперы на примере произведения «Стадион» А. Б. Градского.

Европейская музыкальная традиция оказала огромное влияние на формирование выразительности рок-музыки, несмотря на контркультурность, новаторство и стилистическую новизну последней. Получив широкую распространённость во всём мире, рок-музыка, однако, является продуктом англо-американской культуры. Музыковед В. Дж. Конен, исследуя генезис данного музыкального направления, так характеризует фольклорные истоки происхождения рок-музыки: «В сущности, это преобразованный и стандартизованный в коммерческом мире вид старинной „сельской музыки“, в основном англо-кельтской, но также испытавшей влияние блюзовой интонации» [2. С. 121]. Как утверждают исследователи, черты жанра баллады «присущи рок-музыке уже на генетическом уровне» [3. С. 26]. При этом баллада неслучайно занимает важное место в данном направлении массовой музыки.

Широкое распространение в английской массовой музыке на рубеже XIX и XX веков, особенно среди издателей и концертных антрепренёров, получила такая разновидность жанра, как «елизаветинская баллада», возникшая ещё во времена У. Шекспира. В. Дж. Конен так описывает её происхождение: «В эпоху Шекспира в народной среде расцвела народно-песенная культура, получившая в науке название “*Elisabethian balladry*” (от слова *Ballad*, первоначально *Ballet*). Ничего иного, как популярная, точнее, массовая, песня этот термин не обозначает» [2. С. 58]. Именно эта «елизаветинская баллада», положенная в основу её современного аналога, на

почве вновь возрастающего интереса к фольклору получила очередной виток популярности в середине 60-х годов XX века в молодёжном контркультурном движении США. Другим, также связанным с жанром баллады, источником рока стала бардовская культура — «ещё одна разновидность музыки „третьего пласта“ ...сыгравшая заметную роль в формировании стиля рок-музыки» [2. С. 121]. Рок-баллада, опираясь на многовековой жанровый опыт, обогащает его стилистикой современной музыкальной культуры, сохраняя при этом такие ключевые свойства жанра, как трагедийность, пограничность мироощущения, принцип сквозного развития, чередование контрастных эпизодов-картин, высокая роль ритмического начала [См.: 3. С. 22–23].

Особо интересны проявления балладных черт в крупных формах, связанных с рок-музыкой. Подобным примером является рок-опера — жанр, который находится на стыке академической традиции и массовой культуры. Исследователь А. М. Цукер характеризует его так: «Жанр действительно во многом странный и необычный. Казалось бы, опера, но исполняется преимущественно на эстраде или в драматическом театре; вместо академического, „поставленного“ вокала микрофонная манера пения; многообразие тембров симфонического оркестра заменяется звучанием рок-состава; способы общения с залом, диалог актёров-певцов со слушателями приближается нередко к роковому хэппенингу» [6. С. 129]. В настоящее время определение данного жанра постоянно дополняется и уточняется. Однако такой характерный признак, как синтезированная основа, становится очевидным даже на начальном этапе изучения рок-оперы. Это заметно уже в истоках жанра — опере, изначально представляющей собой синтез искусств, и рок-музыке, в которой часто проявляются сочетания академического и современного звучания (симфорок, кроссовер). При этом баллада (также синтезированная в своей основе) вполне естественно может рассматриваться как ключевой компонент рок-оперы.

Объединяющее начало касается не только жанрово-стилевых особенностей рок-оперы, но

и её различных культурных традиций. С точки зрения академической составляющей, это обновлённый, демократичный вариант оперного жанра, в рамках которого через использование стилистических приёмов рок-музыки до широкого круга слушателей доносится актуальная проблематика современного общества и осмысляются социокультурные процессы нынешней эпохи. При этом из всех жанров, представленных в массовой культуре, рок-опера оказывается наиболее приближенной к высокому академическому искусству благодаря затрагиванию серьёзной проблематики, обращению к философским идеям, использованию традиционных форм. В таком случае понимание рок-баллады как формы высказывания в рок-опере можно считать наиболее органичным. Ярким примером проявления балладных черт в рок-опере является «Стадион» А. Б. Градского.

В советском лёгкожанровом театре рок-опера появилась в середине 1970-х годов, вызвав горячие споры в Союзе композиторов СССР, и сразу привлекла внимание таких авторов, как А. Б. Журбин («Орфей и Эвридика»), А. Б. Градский («Стадион»), А. Л. Рыбников («Юнона и Авось»), Р. С. Гринблат («Фламандская легенда») и др. Многие из советских рок-опер — это результат творчества популярных на тот момент ВИА и рок-коллективов, в частности представителей бард-рока (А. Б. Градский, А. В. Макаревич, Б. Б. Гребенщиков, А. Н. Башлачёв и др.). Корни этого направления связаны с авторской музыкально-поэтической традицией. Как утверждают исследователи: «С движением авторской песни рок-музыкантов сближали не только творческие приоритеты и осознание своей социальной роли... но и фольклорный способ бытования» [6. С. 85]. Как и представители авторской песни, многие рок-коллективы в своём имидже и музыкальной стилистике старались приблизиться к культуре менестрелей.

Рок-опера «Стадион» А. Б. Градского — это повествование о трагической судьбе певца Виктора Хары — жертвы военного переворота в Чили 1973 года, расстрелянного сторонниками Аугусто Пиночета на стадионе в Сантьяго, превращённом в концлагерь. Стремление расска-

зять доступными средствами историю своего времени и выразить собственное отношение к происходящему возникло у композитора вскоре после случившихся трагических событий, в том же году. Однако на реализацию этого замысла, в силу различных обстоятельств, ушло довольно много времени, и окончательный вариант сочинения был представлен спустя 12 лет в 1985 году.

Появление подобного сочинения в отечественной массовой культуре в эти годы закономерно — многими молодыми советскими музыкантами овладевала идея создания музыкального произведения драматического характера, с использованием современной лексики и звучанием электроинструментов. Известно, что к рок-опере в нашей стране долгое время относились скептически и не давали разрешения на распространение произведений в этом жанре. В данном случае, вероятно, именно благодаря идеологически «правильному» сюжету, раскрывающему близкую проблематику братской страны социалистического лагеря, А. Б. Градскому и удалось реализовать свою новаторскую для того времени идею.

Балладные черты прослеживаются уже в сюжете «Стадиона». Это произведение является развёрнутой драматичной притчей, в которой выражена как боль целого народа, так и трагедия конкретных людей — главного героя Певца и его жены Люсии. Подобный сюжет характерен для жанра, в частности для «елизаветинской баллады», заложенной в основах рок-музыки. Типичной для образцов этого жанра в англо-кельтском фольклоре становится история, в которой ключевые персонажи либо героически погибают сами, либо трагически теряют близких. При этом драматичная окраска сюжета также становится ярким выразительным средством в данном произведении. По мнению исследователей, «этот способ воздействия в чём-то сродни античной трагедии, где гибель главных героев... вызывала у зрителей катарсис» [1. С. 12].

«Стадион» является одной из первых рок-опер в советской массовой музыкальной культуре. Немаловажную роль в формировании и развитии данного жанра в нашей стране сы-

грали зарубежные образцы, на которые равнялись многие отечественные композиторы при создании собственных сочинений. В этом отношении наибольший интерес представляет рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда» Э. Л. Уэббера и Т. М. Райса. Именно ей вдохновлялись многие советские композиторы, в том числе А. Б. Градский. Между этим произведением и «Стадионом» прослеживается множество параллелей, неочевидных на первый взгляд. В частности, заметна общность концепций и идейная схожесть. Несмотря на сюжетное различие (евангельские события и эпизод из наших дней), в этих историях ключевой становятся идея жертвенности. Так, в рок-опере А. Б. Градского и М. А. Пушкиной (автора либретто) главный герой Певец принимает смерть ради блага своего народа. Прослеживается также и героическая тематика: даже перед смертью, на допросе, когда Капитан предлагает ему отречься от своих коммунистических идей, Певец неотступен. В предсмертной балладе он поёт о счастливом будущем своего народа, о свободе и мире.

Присутствующие в произведении обобщённые образные характеристики действующих лиц также соответствуют специфике жанра баллады. В частности, такие типы, как героически погибающий главный герой (Певец), страдающие женские персонажи (Люсия, Женщина), жестокое и неумолимое зло (Капитан, Сержант), предатель (Торговец) и т. д., являются неотъемлемой частью балладного повествования. «Масочность» персонажей усиливается за счёт их безликости и отсутствия имён. Даже единственное используемое в опере имя жены главного героя — Люсии — весьма условно. Подобный выразительный приём, с одной стороны, подчёркивает жанровую принадлежность произведения, с другой — символически отражает ключевую идею рок-оперы: перед судьбой мы все равны. Так, например, главный герой становится обобщённым голосом народа. Как отмечают исследователи: «Конкретный облик чилийского певца постепенно обрёл черты других борцов за свободу, превратился в собирательный образ, а образ самого стадиона — места, где в открытой борьбе отстаивают свою

честь спортсмены, — в метафору тюрьмы, застенка, фашистского режима» [4].

Главный герой — Певец — наиболее интересен с точки зрения балладных образов. Его прототипом является реальный чилийский поэт-песенник Виктор Хара, ставший символом борьбы против фашистского режима в Чили. Однако его имя в опере ни разу не упоминается, в характеристике этого героя подчёркиваются именно профессиональные черты, отражающие принадлежность персонажа к бардовской культуре. В то же время подобный персонаж-рассказчик представляет собой неотъемлемую составляющую балладного повествования. Именно Певец является голосом автора в этом произведении. Мнение народа, а через него и собственное отношение А. Б. Градского к происходящим событиям, раскрывается на протяжении всего произведения в монологических высказываниях Певца.

Также с образом данного персонажа связано и непосредственное указание на жанр баллады в тексте произведения. Интересно, что упоминание о балладе возникает в наиболее драматургически значимые моменты — в основных кульминационных точках. Впервые оно появляется в конце первого действия. Певец, находящийся в камере на стадионе, ожидает своей участи. Он исполняет драматичный, но в то же время очень трогательный сольный монолог, в котором вспоминает о своей счастливой жизни, о матери и о своей любимой жене, которой он посвятил большую часть творчества и чьей красотой он восхищался в своих произведениях: «Здравствуй та, кого любил я. Я воспел тебя в балладах». Напоминание возникает и сразу после трагических событий в конце второго действия. В этот момент образ Певца буквально отождествляется с жанром баллады. В эпизоде на площади наутро после убийства главного героя Лейтенант, участвовавший в жестокой расправе, кается в содеянном и винит себя в смерти барда: «Я сам казнил своим молчаньем Балладу были и чудес».

Балладные черты в рок-опере А. Б. Градского «Стадион» представлены в том числе и на драматургическом уровне. Масштабное драматичное повествование в данном произведе-

нии строится по принципу сквозного развития, характерного для балладной драматургии. Стремительно сменяющиеся друг друга события нагнетают эмоциональную напряжённость. При этом в произведении прослеживаются две кульминационные волны: промежуточная в конце первого действия и наиболее мощная трагедийная, в конце второго. В ней ощущение безысходности достигает своего пика, благодаря чему просветление и надежда на счастливое будущее в развязке оперы звучат более выразительно.

Композиционно рок-опера разделена на два действия, каждое из которых является единой драматической сценой. Примечательно, что внутри сцен нет деления на отдельные законченные номера — арии и речитативы. Вместо этого каждая сцена является последовательностью сольных и ансамблевых эпизодов. Сами эпизоды представляют собой небольшие рок-баллады, основным принципом развития которых становится чередование контрастных по звучанию разделов — куплетов и припева. Примеры подобных сольных рок-баллад встречаются у всех ключевых персонажей оперы: Капитана («Кому-то командовать армией...»), Женщины («Звонит беда в колокола...»), Лейтенанта («Он свободен...»), Люсии («Ничего не случится...»).

Наиболее полно балладные черты представлены в монологических эпизодах Певца, звучащих на протяжении всей оперы: «Кто я?», «Господи, выключи свет...», «Помнишь, мама?» в первом действии и «Я отрекаюсь...», «Пусть я умру...», «Придёт наш день...» во втором. Так, баллада «Пусть я умру...» является по сути предсмертным высказыванием Певца. Он исполняет её в камере, в ночь перед допросом. В данном эпизоде выражается патриотический дух главного героя, который невозможно сломить. Баллада является философским рассуждением о жертвенности, о героизме, о Родине и о смерти во имя собственных идеалов. Данный номер имеет традиционную куплетную форму, в которой выразительная мелодекламация куплетов, по характеру напоминающая рассказ, сменяется мощным звучанием припева с мелодией широкого дыхания, похожей на гимн.

В этот момент утверждается жизненное кредо Певца: «Если дрогну я, то кто пойдёт другой». Привлекает внимание и аранжировка данного номера: в куплетных разделах мелодекламацию солиста сопровождает сдержанная аккордовая фактура в партии фортепиано, а в гимнических разделах припева она сменяется звучанием всего оркестра, с ярко выраженным тембром трубы и ритмической поддержкой барабанов. Примечательно, что подобное академическое звучание встречается только в эпизодах, связанных с Певцом. Это подчёркивает контраст между его образом и группой враждебных персонажей (Сержант, Лейтенант, Капитан), в чьих музыкальных характеристиках преобладают современные электроинструменты.

Ещё одним примером проявления балладных черт в данной рок-опере становится наличие комплекса лейтмотивов. В «Стадионе» прослеживается несколько музыкальных тем, выполняющих функцию балладных рефренов: тема самбы, характеризующая главного героя, тема любви Певца и Люсии, представляющая собой их детскую песенку («Солнышко, солнышко, выйди из овечки...»), а также героическая симфоническая тема, которая обрамляет всю оперу, являясь своеобразным инструментальным прологом и эпилогом. На протяжении всего произведения данные темы мелодически остаются неизменными. Однако будучи помещёнными в различный сюжетный контекст, окраска их звучания значительно изменяется, как и смысловое наполнение. К примеру, тема латиноамериканского танца самбы, звучащая в одном из первых эпизодов, в начале представляет собой музыкальную характеристику Певца, подчёркивающую его национальную принадлежность и вносящую в действие светлый, жизнерадостный характер. Однако ближе к финалу, когда становится понятно, что трагедии не избежать, мелодия этой темы звучит в сцене ночного свидания Люсии и Певца, являющегося их прощанием. В этот момент тема приобретает печальный характер. Однако наиболее скорбно она звучит после убийства Певца в партии Люсии, когда она вспоминает о своём убитом муже.

В рок-опере нашёл отражение и такой характерный признак балладного жанра, как на-

ложение нескольких повествовательных планов друг на друга. Например, это проявляется в сопоставлении событий, происходящих на стадионе (убийства, пытки, допросы, массовые расстрелы) и за его стенами (неведение, страх, горе, потеря близких, оплакивание убитых). Подобное сочетание сюжетных планов создаёт эффект кинематографической монтажности, что, в свою очередь, подчёркивает принадлежность этого произведения к явлениям современной массовой культуры, для которой характерны клиповое мышление и обилие приёмов визуализации. К тому же подобная визуализация не предполагает обязательного наличия визуального ряда, а вполне может быть выражена устными вербальными средствами и музыкальным языком.

Принадлежность рок-оперы «Стадион» к современной культуре подтверждает и непривычный формат её бытования. В силу различных обстоятельств данное произведение так и не получило сценического воплощения. Оно было выпущено в массовый тираж исключительно в качестве аудиоспектакля, изданного в 1985 году на виниловом альбоме фирмы «Мелодия» и оцифрованного в 1996 году в виде двойного компакт-диска. Однако подобный аудиоформат позволил обогатить звучание голосами таких выдающихся актёров, как А. А. Мионов, М. С. Боярский, Л. И. Ярмольник, а также известных представителей советского рока и эстрады: В. М. Кузьмина, А. В. Минькова, А. Б. Градского, А. Б. Пугачёвой, Е. А. Камбуровой, И. Д. Кобзона. Все эти исполнители в разное время записывали свои партии в студии. В иных обстоятельствах представить подобный исполнительский состав было бы просто невозможно. Однако аудиоформат довольно часто встречается в рок-операх и является наиболее органичным. Известно, что даже самые ранние образцы жанра, возникшие в середине 1960-х годов в США, такие как «Tommy» и «Quadrophenia» группы «The Who», «The Wall» группы «Pink Floyd», представляли собой концептуальные аудиоальбомы — музыкальные сборники, в которых все песни объединены сюжетом или каким-либо общим замыслом. Более того, в творчестве А. Б. Градского присутствует

ещё одна рок-опера — «Мастер и Маргарита», которая также имеет исключительно формат аудиозаписи.

Таким образом, в рок-опере А. Б. Градского «Стадион» присутствует своеобразный синтез традиции и современности, который прослеживается в произведении на различных уровнях: в замысле, сюжетной составляющей, формате, звучании и т. д. Помимо традиционных балладных черт (наличие типизированных персонажей, драматургических и композиционных особенностей строения как оперы в целом, так и отдельных эпизодов), в произведении присутствуют также маркеры, позволяющие говорить об этой рок-опере как о современном культурном высказывании: актуальность темы, новаторство форм и средств воплощения.

Характеризуя жанровое своеобразие советской рок-оперы, А. М. Цукер утверждает: «Уже на этапе своего рождения рок-опера складывалась как принципиально полижанровое образование. <...> Принцип „поли“ в целом является для неё одним из основополагающих, действует на всех уровнях» [6. С. 131]. Это говорит о том, что явление рок-оперы изначально обладало благодатной почвой для появления различных жанровых микстов. Учитывая этот факт, а также тяготение многих представителей советского рока к эпическим формам высказывания, можно утверждать, что выбор баллады в данном произведении в качестве одной из составляющих жанрового микста оказался мотивирован как структурно-композиционными особенностями, так и соответствующей авторской концепцией.

В целом балладная специфика в рок-опере А. Б. Градского «Стадион» получила органичное выражение в контексте современной культуры, что говорит о мобильности жанра, о его способности отражать характерные черты эпохи. Благодаря гибкому временному параметру баллада, в данном случае, оказалась использована в рамках актуального хронотопа.

Список литературы

References

1. *Аринштейн Л. М.* Предисловие // Английская и шотландская народная баллада: Сборник статей. М.: Радуга, 1988. С. 11–28.
Arinshtein L. M. Predislovie [Foreword]. *Angliyskaya i shotlandskaya narodnaya ballada: Sbornik statey.* Moscow, Raduga, 1988, pp. 11–28. (In Russ.)
2. *Конен В. Дж.* Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 157 с.
Konen V. J. Tretiy plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX v. [The third layer: New mass genres in music of the XX century]. Moscow, Muzyka, 1994, 157 p. (In Russ.)
3. *Кумичёв И. В.* Возрождение баллады в «декадентстве XX века»: к генезису и специфике рок-баллады 60–70-х годов // Жанр. Стиль. Образ: Актуальные вопросы теории и истории литературы: Межвузовский сборник статей / Науч. ред. Д. Н. Черниговский. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2013. С. 21–31.
Kumichev I. V. Vozrozhdenie ballady v “dekadenstve XX veka”: k genezisu i spetsifike rok-ballady 60–70-h godov [The Rebirth of the Ballad in the “Decadence of the XX century”: towards the

genesis and specifics of the Rock ballad of the 60s and 70s]. *Zhanr. Stil'. Obraz: Aktual'nye voprosy teorii i istorii literatury: Mezhvuzovskiy sbornik statey.* Ed. D. N. Chernigovskiy. Kirov, VyatGGU, 2013, pp. 21–31. (In Russ.)

4. *Митин У. П.* Опера «Стадион»: от замысла к воплощению. Режим доступа: https://alexandergradsky.com/publication/s85_02.shtml (Дата обращения: 25.09.2023).

Mitin U. P. Opera “Stadion”: ot zamysla k voploshcheniu [Opera “Stadium”: from concept to implementation]. Available at: https://alexandergradsky.com/publication/s85_02.shtml (Accessed: 25.09.2023). (In Russ.)

5. *Ткаченко В. В.* Проблемы рок-оперы: На примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1993. 22 с.
Tkachenko V. V. Problemy rok-opery: Na primere muzykalno-stsenicheskikh sochineniy A. Rybnikova [Problems of rock opera: On the example of musical and stage compositions by A. Rybnikov]. Abstract of PhD thesis. Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 1993, 22 p. (In Russ.)

6. *Цукер А. М.* Отечественная массовая музыка: 1960–1990: Учебное пособие. 2-е изд., доп. и исп. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. 189 с.

Tsuker A. M. Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990: Uchebnoe posobie [Russian mass music: 1960–1990: Textbook]. 2d ed. Rostov-on-Don, Rostovskaya konservatoriya, 2012, 189 p. (In Russ.)

Об авторе

Кононова Алёна Алексеевна — аспирант кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова (ТГМПИ им. С. В. Рахманинова).

Россия, Тамбов.

alyona.kutilina@yandex.ru

About authore

Kononova Alyona Alexeevna — postgraduate student at the History and Theory of Music Department of the Tambov State Musical and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov.

Russia, Tambov.

alyona.kutilina@yandex.ru