



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)



Музыкальный театр



Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.127-135



Трактовка жанра в опере «Девять напевов» Тан Дуна

Елена Васильевна Кисеева¹, Василий Юрьевич Кисеев²

^{1, 2}Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

¹Академия архитектуры и искусств Южного Федерального университета,
г. Ростов-на-Дону, Россия

¹e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²studiocons@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1730-353X>

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения оперного творчества Тан Дуна в свете теории перформативности. На примере раннего сочинения «Девять напевов» исследованы изменения, произошедшие в оперном жанре под воздействием перформанса как нового типа спектакля. В произведении намечены характерные и для других музыкально-театральных опусов композитора художественные установки: специфическая работа с поэтическим текстом, направленная на разрушение линейной логики сюжета и причинно-следственных связей; вокализация, основанная на соединении техник итальянского оперного *bel canto* и китайского традиционного *qipai*; синтез музыки, абстрактного поэтического текста и движений, жестов, наполненных символикой.

Авторы статьи приходят к выводу, что трактовка жанра, представленная в «Девяти напевах» Тан Дуна, выходит далеко за пределы академической традиции репрезентации оперы. В поэтическом тексте либретто композитор намеренно размывает заложенные в первоисточнике смыслы, что достигается посредством нарушения логики повествования, акцентированием музыкальности в звучании слов в ущерб их коммуникативной функции. В драматургии, построенной с опорой на метод коллажа и при отсутствии сюжетной фабулы, кульминации и спады происходят спонтанно. Музыка обладает суггестивными свойствами, необходимыми для создания эффекта иммерсии и вкупе с поэтическим текстом и сценографией не предусматривает передачу каких-либо конкретных значений. В произведении специфическим образом трактуется роль зрителей. Последние занимают позицию активных участников событий, а не пассивных наблюдателей, испытывают лиминальное состояние, выходом из которого становится самостоятельное конструирование смыслов произведения.

Ключевые слова: перформанс, новейшая опера, оперное творчество Тан Дуна

Для цитирования: Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Трактовка жанра в опере «Девять напевов» Тан Дуна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 127–135.
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.127-135

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

Musical Theater

Original article

Interpretation of Genre in Tan Dun's Opera *Nine Songs*

Elena V. Kiseyeva¹, Vasily Yu. Kiseyev²

^{1,2}Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

¹Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University,
Rostov-on-Don, Russia

¹e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²studiocons@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1730-353X>

Abstract. The article is devoted to the issue of studying Tan Dun's music in light of the theory of performativity. By the example of the composer's early composition *Nine Songs* the changes which have appeared in the genre of opera under the impact of live art performance as a new type of theatrical performance. The composition has designed artistic precepts which are also characteristic for other musical-theatrical oeuvres by the composer: specific work with the poetic text directed at destroying the linear logic of the subject and the cause and effect connections; vocalization based on connecting the techniques of the Italian operatic *bel canto* and the traditional Chinese *qupai*; a synthesis of music, an abstract poetic text and motions, gestures permeated with symbolism.

The authors of the article come to the conclusion that the interpretation of the genre presented in Tan Dun's *Nine Songs* goes far beyond the boundaries of academic traditions of representation of opera. In the poetic text of the libretto the composer deliberately dilutes the meanings encumbered in the primary source, which is achieved by means of infringement of the logic of narration, by accentuating the musicality in the sound of words detrimentally for their communicative function. In the dramaturgy, built with a reliance on the collage method and with an absence of a storyline narrative, the culminations and falls occur spontaneously. The music is endowed with suggestive traits indispensable for creation of an effect of emergence and together with the poetic text and the scenography does not call for conveying any concrete meanings. In this composition the role of the audience is interpreted specifically. The latter assumes the position of active participants of the events, rather than passive observers, and experience a liminal state, the departure from which is connected with an independent construction of the composition's meanings.

Keywords: live art performance, newest opera, Tan Dun's operatic works

For citation: Kiseyeva E. V., Kiseyev V. Yu. Interpretation of Genre in Tan Dun's Opera *Nine Songs*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 127–135. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.127-135

Acknowledgements: The research was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 20-012-00366–А “Performativity of Music as a Phenomenon of Contemporary Culture.”



Творчество Тан Дуна – яркое и уникальное явление мировой художественной культуры рубежа XX–XXI веков. О признании новаций композитора профессиональным сообществом свидетельствуют престижные награды, среди которых премии *Grawemeyer Award for Music Composition (1998)*, *Musical America Composer of the Year (2003)*, *Musikpreis der Stadt Duisburg (2005)*, *Bach Prize of the Free and Hanseatic City of Hamburg (2011)*, Премия имени Д. Шостаковича (2012), *Grammy Award for Best Score Soundtrack for Visual Media, Academy Award for Best Original Score (2013)*. Его произведения выпускаются крупными издательствами (*Hal Leonard, Schirmer*) и звукозаписывающими компаниями (*Composers Recordings, Deutsche Grammophon, Koch International Classics, Sony Classical*), звучат на знаменитых театральных площадках и фестивалях, среди которых Мариинский театр, Метрополитен-опера, Лионская опера, Сантори-холл, Голландская национальная опера, Венская государственная опера, Хорватский национальный театр в Загребе, театральные и музыкальные фестивали в Москве, Эдинбурге, Вене, Риме, Лондоне, Париже.

Оперное творчество Тан Дуна на данный момент включает пять произведений – «Девять напевов» (1989), «Марко Поло» (1995), «Пионовая беседа» (1998), «Чай: зеркало души» (2002), «Первый император» (2006), в каждом из которых представлена оригинальная трактовка оперного жанра. Характеризуя музыкально-театральные произведения Тан Дуна, исследователи отмечают их принадлежность к эстетике постмодернизма, ставя во главу угла цитирование, диалогичность, мозаичность (см. об этом: [1]), либо относят их к «новой

волне» авангарда, обращая внимание на наличие в партитурах сплава элементов китайского фольклора, индийской, тибетской традиционной музыки и способов работы со звуком, а также создание композиций, характерных для авангарда [2, с. 24–30], либо анализируют творчество композитора с точки зрения влияния на него традиций китайской национальной культуры (см. об этом: [3; 4]). Однако оперы Тан Дуна невозможно адекватно осмыслить и интерпретировать без понимания эстетики и теории перформанса. Его включение в произведения способствует появлению оригинальной, расшатывающей академические устои трактовки жанра.

На протяжении последних десятилетий происходит процесс формирования и развития теории перформативности, основу для которой заложили работы театроведов Р. Шехнера¹, Х.-Т. Лемана², Э. Фишер-Лихте³. Предложенное ими понимание перформанса как формы спектакля, опирающегося на принципы постдраматического театра, оказалось универсальным и применимым в том числе в области музыкального театра.

Важнейшими особенностями перформанса являются особая функция зрителя, предполагающая его соучастие в художественных событиях, а также связь перформанса с ритуалом. На протяжении действия, подобно тому, как это происходит в ритуале, зрители-участники погружаются в лиминальное состояние, подразумевающее существование в «промежутке между положениями, предписанными законом, обычаем, условностями, церемониалом»⁴. Переживание лиминальности способствует обретению нового опыта, имеющего символическую надстройку, позволяет опробовать иную манеру поведения и

объединиться в сообщество (подробнее об этом см.: [5, с. 79–81]).

В качестве яркого примера воплощения спектакля-перформанса в оперном творчестве Тан Дуна рассмотрим «Девять напевов» – его раннюю работу, созданную на основе древних китайских текстов и имеющую ярко выраженную ритуальную основу. Несмотря на авторское обозначение «опера», произведение сложно соотнести с академическим пониманием жанра. В силу национального характера музыки и сценографии, а также благодаря синкретизму музыки, слова и танца оно вызывает ассоциации с традиционной пекинской оперой. Но каноны и этого жанра не соблюдены, так как в рассматриваемом опусе отсутствуют узнаваемые амплуа, костюмы, движения, стили пения.

Композитор обращается к одной из поэмы Цюй Юаня, трактуя её оригинальным образом. Литературный первоисточник состоит из одиннадцати стихотворений, девять из которых посвящены божествам⁵, принадлежащим к мифологии зарождающегося даосизма в южном царстве Чу, что и определило название поэмы. Два последних произведения являются гимном и молитвой⁶. В поэтическом цикле присутствует сюжетная канва, связанная с определённым повествованием, включающим литературные портреты с ярким и подробным описанием красоты внешнего облика богов и их сложного внутреннего мира, наполненного эмоциональными переживаниями. Так, более половины стихотворений содержат любовные мотивы. Они пронизывают тексты, посвящённые Горному духу – божественной красавице, сетующей на одиночество и тоску о возлюбленном; любящим супругам Господину и Госпоже реки

Сян, призывающим друг друга; великолепным Да Сымину и Шао Сымину, о встрече с которыми мечтает герой; ветреному богу Хэ-бо, странствующему в сопровождении юных дев и забывшему о своей прежней любви. Исследователи предполагают, что лирический герой, от чьего лица происходит обращение к духам природы, является шаманом. Характер их взаимоотношений представлен в виде любовных связей, что было типичным явлением для периода перехода от шаманизма к даосизму⁷.

Согласно замыслу Тан Дуна, либретто оперы составляет многоязыковую конструкцию, разрушающую линейность повествования, заложенную в поэме. Этому способствуют такие приёмы, как соединение текстов на разных языках (английском, китайском традиционном и в транслитерации пиньинь), размещение выбранных в свободном порядке строк, кратких фраз, словосочетаний, отдельных слов и даже слогов и фонем из первоисточника. В таблице 1 приведено сравнение текстов либретто из сцены «Дух воды» и лежащего в его основе фрагмента поэмы, посвящённого повелителю рек Хэ-бо. Из данного примера видно, что композитор процитировал лишь шестую, седьмую и часть восьмой строк стихотворения, свободно перемежая их с абстрактными слогами таким образом, чтобы создать аллюзию на древний текст и предоставить зрителям определённую свободу интерпретации.

Композиция оперы состоит из одного акта, разделённого на девять разделов-сцен, в которых частично соблюдается порядок размещения текстов первоисточника и вместе с тем нарушается их сюжетная логика. Первый («Солнце и луна») и девятый («Круги»)



Таблица 1. Опера «Девять напевов». Сцена «Дух воды». Сравнение текстов либретто и первоисточника
Table 1. Opera *Nine Songs*. Scene “Water Spirit.” Comparison of the texts of the libretto and the original source

Текст либретто	Оригинальный текст поэмы Цюй Юаня	Текст поэмы Цюй Юаня в переводе А. Гитовича ⁸
<p>Дух воды</p> <p>Chorus: – Har – Tsei – Yi – Tsei</p> <p>2 Voices: – Spirit does what Shi down in water? – Ride white turtle Shi chase wen fish.</p> <p>Chorus: – Har – Tsei – Yi – Tsei</p> <p>2 Voices: – With woman wander Shi on river island. – Rushing water Shi soon come down.</p> <p>Chorus: – Oh – Oh – Ch</p>	<p>九歌·河伯</p> <p>与女游兮九河，冲风起兮横波。</p> <p>乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭。</p> <p>登昆仑兮四望，心飞扬兮浩荡。</p> <p>日将暮兮怅忘归，惟极浦兮寤怀。</p> <p>鱼鳞屋兮龙堂，紫贝阙兮珠宫。</p> <p>灵何为兮水中？乘白鼋兮逐文鱼，</p> <p>与女游兮河之渚，流澌纷兮将来下。</p> <p>子交手兮东行，送美人兮南浦。</p> <p>波滔滔兮来迎，鱼鳞鳞兮媵予。</p>	<p>Повелителю рек</p> <p>Я гуляю с тобой, Девять рек я с тобою проезжаю.</p> <p>Подымается ветер, Вздыхая свирепые волны.</p> <p>Нам вода колесницею служит И лотосы – балдахином,</p> <p>Два дракона – в упряжке И два – по бокам проплывают.</p> <p>На Куэньлунь поднимаясь, Глядим мы в далёкие дали,</p> <p>И витает душа В необъятно широком просторе.</p> <p>Скоро солнце зайдёт, А я всё забываю вернуться! –</p> <p>Лишь у дальнего берега Мысли от сна пробудятся.</p> <p>Дух! Палаты твои Чешуёй серебристой покрыты,</p> <p>Твой дворец – из жемчужин, Ворота – из раковин красных.</p> <p>О, зачем, Повелитель, Живёшь ты в воде постоянно, –</p> <p>Оседлав черепаху, Летающих рыб догоняешь?</p> <p>Вдоль могучей реки Я гуляю, Владыка, с тобою,</p> <p>На кипящие воды Гляжу я в невольном смятенье.</p> <p>Но ты, руки сложив, Далеко на восток уплываешь,</p> <p>И до южного берега. Следую я за тобою.</p>

разделы представляют собой приветствие главного божества и прощание с ним; во втором («Река»), третьем («Водный дух»), четвёртом («Повелители жизни»), пятом («Эхо вдали»), шестом («Затмение») и седьмом («В горах») представлены лишь абстрактные лингвистические обороты, сочетания слов и слогов, в которых скрыт намёк на стихотворения, наполненные любовной тематикой.

Композитор всячески подчёркивает музыкальную природу слова, а в отдельных моментах звуковые эффекты становятся частью музыкальной партитуры. Например, в текст либретто седьмой сцены «В горах» включён фрагмент на китайском языке, сам по себе обладающий определённой музыкальностью, и фрагмент, представляющий сочетание согласных звуков (*LD, T, P, bd, dl, KZ*), на основе которых рождается импровизированный саундскейп.

В драматургии оперы отсутствуют линейность и повествовательность, чему способствует оригинальная трактовка персонажей – они лишены имён и индивидуальных характеров. В свою очередь, и музыкальное развитие не способствует соединению сцен и разделов потому, что динамические процессы, связанные с чередованием кульминаций и спадов, происходят внутри них и не распространяются на логику музыкальной драматургии в целом. Смысловое наполнение вокальных партий также выходит за рамки академической традиции. В произведении содержатся небольшие сольные и ансамблевые разделы свободного строения, в которых композитор применил интонации речи различных китайских диалектов, соединив их с декламацией пекинской оперы. В результате сложился своеобразный

исполнительский стиль, балансирующий между академическим пением, криком и речитацией, где вокальные партии опираются на относительные звуковые расстояния между отдельными фиксированными высотами тона одного или нескольких голосов.

Для обозначения таких музыкальных эффектов композитор вводит авторскую нотацию, объясняя её следующим образом: «Я использовал пять линий и расстояния между ними. Пространство между линиями отражает не конкретную звуковысотность, а диапазон голоса, где верхние и нижние линии означают границы певческого диапазона. В произведении применено графическое отображение в пределах горизонтали и вертикали, единицами измерения времени являются секунды»⁹. Расшифровка и графическое пояснение особенностей нотации даны в предисловии к партитуре «Девяти напевов»¹⁰.

Примечательна трактовка оркестровой партии. Тан Дун, следуя древней китайской классификации, объединил инструменты в группы в соответствии с материалом их изготовления и тем самым представил возможности смешения тембров в рамках каждой из них. Так, в группу инструментов из бамбука входят ченг, набор брусков, бамбуковые флейты; в группу из шёлка – струнные щипковые инструменты пипа, лунная цитра, гуцинь; из металла – китайские тарелки, трубы, там-там, большой, малый и пекинский гонги, вибрафон. Кожаные инструменты включают несколько китайских барабанов и том-том; деревянные – контрафагот, сону, маримбу; керамические – трубы, глиняные горшки, набор лун. Функция оркестра преимущественно колористическая. Он призван, с одной стороны, создать национальный



характер звучания и, с другой, усилить медитативность музыки.

Особый интерес с точки зрения заявленной проблематики вызывает ритуальный характер «Девяти напевов». Известно, что литературный первоисточник оперы – это поэтический цикл, согласно историческим сведениям, созданный для сопровождения обряда жертвоприношения народа страны Чу¹¹. М. Исаченкова обращает внимание на то, что структура некоторых стихотворений из поэмы Цюй Юаня точно соотносится с последовательностью действий шаманского ритуала, в частности, «описывает подготовку к его совершению, момент нисхождения духа и “прощание” шамана с духом»¹². Приведём краткое описание шаманского обряда в версии Цюй Юаня: «Начинается обряд с жертвоприношения: “Беру я гортензии и благовонья готовлю, вино подношу я и соус, приправленный перцем, и облако пара над жертвенным мясом клубится”. Перечисляются атрибуты, используемые для шаманского камлания: меч с яшмовой рукояткой, драгоценные камни, белая циновка, на которую должны низойти духи. Автор является главным действующим лицом ритуала, задаёт его ритм: “Бамбуковой палочкой бью в барабан осторожно, и медленной музыке вторит спокойное пенье, и с пеньем сливаются звуки свирелей и гуслей. Танцуют кудесницы – все в драгоценных одеждах”»¹³.

Тан Дун даёт определение своему произведению «опера-жертвоприношение», а из текстов поэмы наиболее подробно цитирует лишь первое и одиннадцатое стихотворения, то есть те, где описываются конкретные ритуальные действия. Композитор рассуждает о замысле оперы следующим образом: «Написанные для исполнения с танцем, му-

зыкой и драматическим действием, они [“Девять напевов”] наполнены красотой природы и таинством шаманского ритуала. Это созвучно моим ощущениям, которые были частью жизни в отдалённом сельском районе, где я вырос»¹⁴.

Важно, что Тан Дун не только разворачивает на сцене воображаемый ритуал. В произведении дана оригинальная трактовка партии дирижёра: он буквально руководит событиями, выполняя функцию шамана и приглашая зрителей стать соучастниками. «Девять напевов» открываются и завершаются сольной партией дирижёра, включающей пластические движения и декламацию. Композитор создаёт перформативную ситуацию, находясь в которой зрители невольно подключаются к некоему ритуальному действию.

Таким образом, трактовка оперного жанра в «Девяти напевах» выходит за пределы академической традиции, о чём свидетельствуют особенности построения либретто, музыкально-драматургические закономерности, трактовка партии дирижёра, способы построения вокальных и оркестровых партий. Концепция рассматриваемой оперы предполагает погружение зрителей в сакральную идею общения с даосскими божествами и приобщения к религиозно-философскому учению, с чем связано и обращение композитора к новой форме спектакля – к спектаклю-перформансу. Посредством создания семантической паутины и игры со смыслами композитор вовлекает зрителей в процесс самостоятельного выстраивания смыслового поля. Представленный в опере способ использования в действии элементов ритуала создаёт ощущение причастности к художественным событиям. Разрушение устоявшегося

соотношения между исполнителями и зрителями, отсутствие сюжетной фабулы и невозможность однозначного понимания событий способствуют появлению состояния лиминальности, ментального кризиса.

Примечания

- ¹ Schechner R. Performance Study: An Introduction. Oxfordshire: Routledge, 2020. 382 p.
- ² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
- ³ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
- ⁴ Цит. по: Фишер-Лихте Э. Указ. соч. С. 318.
- ⁵ Стихотворения «Владыке Востока Тай-И», «Владыке облаков», «Владыке реки Сян», «Владычице реки Сян», «Великому Повелителю жизни», «Малому Повелителю жизни», «Владыке Востока», «Повелителю Рек», «Горному духу» из поэмы «Девять напевов» соответственно посвящены божествам Дунхуан-тайи, Юньчжун-цзюнь, Сян-цзюнь, Сян-фужэнь, Да-сымин, Шао-сымин, Дун-цзюнь, Хэ-бо, Шань-гуй.
- ⁶ Гимн «Павшим за родину», молитва «Поклонение душе».
- ⁷ См. об этом: Исаченкова М. А. Религиозный синкретизм в произведениях Цюй Юаня // Христианство как интегрирующий фактор мировой культуры: сборник докладов XXIV международных Кирилло-Мефодиевских чтений. Минск: Христианский образовательный центр имени святых Мефодия и Кирилла, 2019. С. 441.
- ⁸ Из китайской и корейской поэзии / переводы А. И. Гитовича. М.: ГИХЛ, 1958. С. 98–99.
- ⁹ Tan Dun Notes // Tan Dun Nine Songs (a ritual opera after Qu Yuan). Composers Recordings Inc. (CRI), 1990. CD. P. 1.
- ¹⁰ Tan Dun About the Score // Nine Songs. Score. NY: G. Schirmer Inc., 1989. P. 2.
- ¹¹ Об истории создания поэмы Цюй Юаня «Девять напевов» см. подробнее: Алимов И. А., Кравцова М. Е. История китайской классической литературы с древности и до XIII в.: поэзия, проза: в 2 ч. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2014. С. 209.
- ¹² Там же.
- ¹³ Цит. по: Исаченкова М. А. Указ. соч. Там же.
- ¹⁴ Tan Dun Notes. Ibid.

Список источников

1. Сы Ян. Опера Тан Дуна «Марко Поло» в контексте постмодернизма // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1. С. 130–137. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-130-137
2. Юнусова В. Н., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1. С. 23–34. DOI: 10.26176/otmroo.2021.33.1.003
3. Ло Синьцзе. Принципы отражения китайской национальной культуры в творчестве Тань Дуня // Музыковедение. 2022. № 3. С. 38–43. DOI: 10.25791/musicology.3.2022.1242
4. Чжу Линьцзи. Концепция органической музыки Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 116–125. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125



5. Кисеева Е. В., Дёмина В. Н. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 77–87. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087

Информация об авторах:

Е. В. Кисеева – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова; профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет.

В. Ю. Кисеев – кандидат искусствоведения, заведующий студией звукозаписи, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова.

 **References** 

1. Si Yang. Tan Dun's Opera *Marco Polo* in the Context of Postmodernism. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii = Cultural Studies of Russian South*. 2022. No. 1, pp. 130–137. (In Russ.) DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-130-137

2. Yunusova V. N., Ding Rong. Modern Chinese Opera (Late XX – Early XXI Centuries) and “The First Emperor” by Tan Dun. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2021. No. 1, pp. 23–34. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2021.33.1.003

3. Luo Xinjie. Principles of Reflecting Chinese National Culture in the Works of Tan Dun. *Musicology*. 2022. No. 3, pp. 38–43. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.3.2022.1242

4. Zhu Linji. Tan Dun's Conception of Organic Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 116–125. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125

5. Kiseyeva E. V., Dyomina V. N. Mythological Models and Ritual Forms in Contemporary Musical Theater Performance. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 77–87. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087

Information about the authors:

Elena V. Kiseyeva – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory; Professor at the Art and Kraft Department, Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University.

Vasily Yu. Kiseyev – Cand.Sci. (Arts), Head of the Recording Studio, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 14.10.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 21.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 23.11.2022

