УДК 782.1

Л. В. Гаврилова

ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «ЗОЛОТОЕ ЯБЛОКО» АНТОНИО ЧЕСТИ – ЛЮДОВИКО БУРНАЧИНИ В ВЕНЕ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ БАРОЧНОГО ТЕАТРА

В июле 1668 г. в Вене, в Hoftheater auf der Cortina состоялось одно из самых грандиозных по своим масштабам музыкально-театральных событий XVII в. – постановка оперы «Золотое яблоко» с музыкой Антонио Чести на либретто Франческо Сбарра. Декорации были выполнены Людовико Бурначини, хореография танцев осуществлена Санто Вентурой, сцены битвы поставлены мастером фехтования Агостино Сантини.

В том, что опера была написана и представлена по случаю торжеств в честь бракосочетания императора Леопольда I с испанской инфантой Маргаритой Терезией, дочерью Филиппа, нет ничего удивительного для придворных театров Барокко. Но факт специальной постройки для этого в Хофбурге (дворцовом комплексе Вены) необычайно большого деревянного театра, вмещавшего 5000 зрителей и сооруженного с учетом самых современных требований и новейших достижений в области технического оборудования, заслуживает особого внимания. Зал имел прямоугольную форму, был окружен тремя этажами галерей и завершался потолком, иллюзорно раздвигающим верхнее пространство. Оркестр был отделен перегородкой и оставался невидимым зрителям. Просцениум, поддерживаемый боковыми колоннами, украшал портал с изобразительными рельефами, прославляющими Габсбургов. Автором проекта был Людовико Бурначини (1636–1707) – сын известного итальянского архитектора Джованни Бурначини. В 1652 г. он вместе с отцом он приехал в Вену и уже в 1657 г. получил должность главного архитектора Леопольда I, сохраняя ее до 1705 г.

Театр[1] полностью соответствовал размаху торжеств, организованных императором Леопольдом I, которые длились почти два года (!). Завершились они в день 17-летия Маргариты Терезии постановкой в новом театре оперы итальянского композитора Антонио Чести «Золотое яблоко». Она также вписывалась в грандиозные масштабы событий: состояла из 5 актов с прологом, вместе с которым включала 67[2] сцен и исполнялась в два дня – 13 и 14 июля 1668 г. Опера была рассчитана на 48 солистов-певцов и большое количество дополнительных персонажей, в том числе львов и слонов, хор, оркестр и балет. С помощью сценической машинерии было осуществлено 24 смены декораций на глазах у зрителей и произведено 27 спусков с небес божеств или аллегорических персонажей. На постановку были истрачены колоссальные средства – сто тысяч королевских гульденов (вместо десяти или двадцати тысяч для обычной оперы).

Все эти факты подтверждают необычайную масштабность постановки, осуществленной при венском дворе. Не случайно исследователи истории оперы – Р. Роллан, Г. Кречмар, Т. Ливанова, Е. Черная – не обходили вниманием эту оперу. Однако в течение последних 50 лет в русскоязычной научной литературе не появилось ни одного нового материала, посвященного опере Антонио Чести, хотя интерес к барочной опере на протяжении вот уже нескольких десятилетий чрезвычайно активен. Иностранные источники за эти годы, напротив, ввели целый ряд уточнений в имеющуюся информацию, электронные

© Л. В. Гаврилова, 2018

базы данных библиотек и музеев сделали доступными и нотный материал, и копии гравюр М. Кусселя, выполненных по декорациям Бурначини. Появилась и диссертация Карла Шмидта об операх А. Чести, защищенная в Гарвардском университете в 1973 г. Этими обстоятельствами объясняется интерес автора статьи к данной теме. Учитывая ограниченные рамки публикации, привлечем внимание к нескольким аспектам. Почему именно в Вене произошло столь масштабное для оперы событие, потребовавшее небывалых финансовых затрат, и в осуществлении которого значительную роль сыграли итальянцы? Какова степень влияния сложившихся архетипов театральной архитектуры на сюжетосложение либретто оперы Чести–Сбарры?

Император Леопольд I, взошедший на престол в 1658 г., был двоюродным братом французского короля Людовика XIV, и между ними шло постоянное соперничество за гегемонию в Европе. Оба тратили огромные суммы на придворные постановки. Именно при Леопольде в Австрии пышно расцвела постановочная культура театральных действ, отличавшихся пышностью, помпезностью и роскошью, не уступавшая Версалю. При нем существенно расширилось финансирование Придворной капеллы, которая достигла непревзойденной после него численности персонала – 100 певцов и 200 инструменталистов; финансирование капеллы составляло 60 000 гульденов в год (без учета затрат на постановки). Особую любовь Леопольд питал к итальянской опере, которой, кстати, долгое время не удавалось утвердиться при французском дворе[3]. За годы его правления в Вене было поставлено свыше 400 опер, причем почти в каждую император добавлял арии собственного сочинения[4], ибо был талантливым композитором-любителем. Среди созданных им 240 церковных и светских произведений – 17 балетов и 9 «музыкальных празднеств».

Что касается итальянского влияния, то оно проявилось еще при императоре Фердинанде II (1619–1637), который пригласил в качестве руководителя Придворной капеллы итальянца Джованни Валентини. Под его руководством занимался музыкой и сам император. С этого времени и на протяжении почти двух столетий при дворе в Вене господствовали итальянцы. Фердинанд III (1637–1657) сочиняет музыку (в том числе и оперы), а также стихи на итальянском языке и основывает академию по образцу академий в Италии. В 1641 г. ко дню рождения императрицы во дворце была поставлена «Ариадна, покинутая Тезеем», сочиненная графом Франческо Бонакосси, императорским кравчим. Е. Черная в исследовании «Австрийский музыкальный театр до Моцарта» [4] указывает, что К. Монтеверди отправлял в Вену по просьбе императорского двора сокращенный вариант своей оперы «Возвращение Улисса», Фр. Кавалли специально для Вены в 1642 г. написал оперу «Эгист, царь Кипра», а в 1650 г. там будет показан его «Язон». В 1652 г. Джованни Бурначини, за год до этого прибывший вместе с сыном в качестве придворного сценографа, построил во дворце кулисный театр и создал оригинальную конструкцию разборного театра, которую перевезли в Регенсбург, где 21 июня 1653 г. была исполнена опера императорского капельмейстера Антонио Бертали «Обман любви». С собой в Вену Бурначини привез и традицию итальянской театральной Квадратуры, благодаря которой создавался эффект увеличенного сценического пространства с иллюзорными архитектурными перспективами огромной глубины и визуальной сложности.

Вполне очевидно, что уже в середине XVII в. в Вене прочно утвердились итальянские музыканты, архитекторы и итальянская опера. Весьма точно по этому поводу замечает Е. Черная: «Придворная опера вошла в фарватер оперы итальянской» [Там же, с. 30].

Обращаясь непосредственно к опере А. Чести, внесем уточнения, касательно нескольких важных фактов, которые отсутствуют в отечественной специаль-

ной литературе. Первый относится к дате создания и первой постановки. Опера была завершена в начале 1667 г., но театр, предназначенный для постановки, еще не был готов. Премьеру запланировали на зиму 1667/68 г. и приурочивали к рождению Фердинанда, первого сына Леопольда и Маргариты. В связи с этим начали разрабатывать дополнительный пролог под названием «Рождество». Но маленький наследник престола умирает в январе 1668 г. Поэтому постановку вновь перенесли и восстановили написанный ранее «свадебный» пролог. В русскоязычных работах вслед за Оксфордской историей музыки [8] дни премьеры указываются как 12 и 14 июля, что естественно порождает вопрос о возникшем перерыве в один день. Однако все объясняет иная датировка постановки, которую дает Карл Шмидт [7]. Он отмечает, что 12 июля был показан конный балет «Германия ликует», а опера Чести была представлена 13 и 14 июля. Еще одно обстоятельство касается сохранности партитуры. Как известно, в Венской библиотеке нотный текст содержит музыку лишь 1, 2 и 4-го актов. В 1896/97 г. музыковед Гвидо Адлер отредактировал сохранившиеся три акта музыки, и она была издана. Долгое время считавшиеся утраченными два действия были обнаружены совсем недавно в Модене и изданы в редакции Карла Б. Шмидта (1982). Для постановки оперы в Вене (1989) во время фестиваля П. Метастазио современную редакцию сделал Алан Куртис (Alan Curtis), дописав в стиле Чести музыку на некоторые части текста, ноты для которых так и не найдены[5].

Что касается либретто, то оно сохранилось полностью, так как было издано в 1668 г. в Вене на итальянском языке вместе с отпечатками гравюр Матфея Кусселя, уроженца Аугсбурга, выполненными по сценографии Людовико Бурначини. В статье испанской исследовательницы Эстер Мерино [5] достаточно подробно описана коллекция, находящаяся в Национальной библиотеке Мадрида. Она сообщает, что Кусселем были выполнены 22 пластины в технике немецкой гравюры размером 250 на 400–510 мм. Они были сделаны в очень небольшом количестве в виде подарочных амулетов. Копии сохранились в Национальной библиотеке Мадрида, а также в библиотеке Британского музея[6]. Этот факт свидетельствует о необычайной популярности сценографического решения Бурначини в свое время и его высоком художественном качестве.

Ромен Роллан заметил, что «история живописи слишком долго пренебрегала изучением оперных декораций. Опера была величайшим творением итальянского искусства XVII в., все искусства объединялись в ней и порой достигали благодаря ей верха своих возможностей» [3, с. 80]. С этим трудно не согласиться. Изучение гравюр М. Кусселя с декорацией Бурначини и сопоставление их с традициями барочного декорационного оформления придворных спектаклей, позволяет сформулировать гипотезу о том, что на начальном этапе развития театральной архитектуры в эпоху Возрождения сюжет придворного празднества диктовал то или иное решение сценического пространства. Во второй половине XVII в., накопив большой опыт и создав театральную машинерию, способную демонстрировать множественные декорационные метаморфозы, поражающие зрителей, сценические технологии стали определять сюжетосложение оперного либретто.

Аргументы будем искать, прежде всего, у исследователей декорационного искусства. В 2013 г. в Москве была защищена докторская диссертация Анны Сергеевны Корндорф по специальности «театральное искусство» под названием «Архитектурная декорация придворного театра XVII–XVIII столетий. Мифология и иконография». Автор отмечает, что «сценическое пространство как одна из структурных основ сложного синтетического придворного действа, существует во взаимосвязи с аллегорической сюжетной программой спектакля, техническими эффектами, архитектурой дворцового театра и, наконец, исполни-

тельскими приемами своего времени» [2, с. 3]. Создателями декораций были архитекторы, которые привлекали для постановок различных ученых и изобретателей, чтобы добиваться необычных сценических эффектов. Проанализировав несколько сотен произведений графики (эскизов декораций и гравюр) из различных музейных собраний Европы, автор диссертации выделяет основные иконографические схемы композиционного решения сценического пространства в постановках придворного театра XVII–XVIII вв., сводя их к двум «символически значимым топосам: гражданскому (город и все, что его репрезентует) и метафизическому (опускающиеся с небес и вздымающиеся из пучин дворцы богов), за каждым из которых строго закреплены определенные символические уровни действия. Гражданскому уровню соответствует средний, земной уровень развертывания событий, метафизическому – верхний, небесный, и нижний, преисподний. Стольный град, его площади, гавани, дворцы и сады, небесные чертоги богов и загробное царство мрачного Плутона» [Там же, с. 16] – архетипические образы трехуровневого сценического пространства, актуализировавшего в иллюзорно-театральной форме модель мироздания.

Обратимся к опере А. Чести. Избирая в качестве отправного элемента известный античный сюжет о золотом яблоке, ставшем причиной раздора между богами и последующей войны, автор либретто Ф. Сбарра обогащает повествование о перипетиях борьбы за золотое яблоко между Венерой, Афиной Палладой и Юноной многочисленными новыми сюжетными линиями и персонажами. В конечном итоге Юпитер прекращает все споры, вручая яблоко императрице Маргарите Терезии, которая могуществом превосходит Юнону, умом – Палладу, а красотой – Венеру.

Рассматривая гравюры, созданные на основе декораций Людовико Бурначини, и анализируя либретто Франческо Сбарра, можно сделать вывод, что трактовка известного греческого мифа органично встраивается в систему трехуровневого иерархического членения сценического пространства, его канонических образов, сложившихся в эпоху Барокко и сохранявших свою актуальность целое столетие. Более того, на наш взгляд, именно архетипические образы сценического пространства повлияли на сюжетосложение либретто.

Трехуровневое членение, в первую очередь, проявляется в образной структуре оперы.

Верхний уровень – «мир горний»: Юпитер, Гименей, Амур, Юнона, Афина Паллада, Венера, Аполлон, Нептун, Марс, Бахус, Меркурий, Феб, Момус, Раздор/Дискордия, Эол, Зефир.

Нижний уровень – «мир подземный»: Плутон, Прозерпина, Харон, три фурии.

Средний уровень – «мир дольний»: Парис (сын троянского царя Приама), Эннона – возлюбленная Париса, Ауриндо – пастух, влюбленный в Эннону, Кекроп – царь Афин, Альцеста – жена Кекропа, Адрасто – генерал-лейтенант.

В *Прологе* также вводятся аллегорические персонажи, с помощью которых восхвалялось культурное и политическое могущество венского двора: это Слава Австрии, Империя, а также страны, чьи представители прибыли на свадебные торжества: Испания, Америка, Королевство Венгрия, Королевство Богемия, Австрийские наследные земли в Германии, Италия, Сардиния.

Подчиняется этому трехуровневому членению и композиция оперы, которую Е. Черная относит к сюитному принципу. Так, уже экспозиционный раздел строится на сопоставлении различных миров. Первая картина погружает в подземный мир Плутона с тоскующей Прозерпиной и появляющейся позднее богиней раздора Дискордией. Вторая рисует пир у Юпитера, в разгар которого Дискордия, решившая внести раздор среди богов, бросает золотое яблоко с надписью «прекраснейшей». Третья картина воссоздает атмосферу античной Греции, где мы видим Париса и его возлюбленную Эннону, к которым

спускается с небес Меркурий, призывающий Париса стать судьей в споре трех богинь.

Если обратиться к гравюрам, то они полностью соответствуют архетипическим сценическим образам, выделенным в диссертации Корндорф. Более того, в тексте либретто в названиях сцен используются те же определения.

Верхний уровень: *Reggio del Dio (Обитель Солнечного бога)* – небесный дворец в облаках: непременными архитектурными элементами являются трон, арка, колонны, облака и купольное перекрытие, символизирующее небесный свод. Яркий пример тому – гравюра 3 «Дворец Юпитера».

Средний, земной уровень чаще всего рисует либо внутреннее пространство дворца, повторяющее обстановку того времени, либо внешнее пространство за его пределами: площади, гавани, военные лагеря, крепости, сады леса. Главное – «узнаваемое правдоподобие изображаемого...[соотносимое] с реальным обликом конкретных мест» [2, с. 27–28]. В качестве примеров назовем: 4-я гравюра – Парис и Эннона, Меркурий спускается с небес, 6-я – Гавань Пуэрто-де Мар, 12-я – Арсенал Марса, 10-я – Пещера Эола, 11-я – Пейзаж долины с рекой Ксанто, 13-я – Шторм на море, Париса настигает буря, 15-я – Лес кедров, 22-я гравюра – Триумф Марса и Венеры.

Для нижнего, подземного уровня использовались три основных иконографических схемы – Жерло Ада (Bocca d'inferno), Город Дит (La citta ch'hanome Dite) и Дворец Плутона (Reggia di Plutone). Жерло Ада заимствуется из христианской иконографии и сценографии: это своеобразная зооморфная рама, изображающая раскрытую огнедышащую пасть чудовища, которая втягивает грешников в свою утробу. Город Дит – крепость, которая отделяется от авансцены водами адской реки, по которой в лодке плывет Харон. Башни цитадели украшают символы мучений – кольца, цепи, лестницы. Город Дит окружен пламенем (7-я гравюра).

Дворец Плутона – это пышные амфитеатры, атриумы, торжественные залы с пышной орнаментикой и колоннами, увенчанными чудовищными деформированными масками, с существами из подземного мира, с аркой в центре и окружающими ее двумя дальними перспективными проходами в нижней части сцены (2-я гравюра).

Интересно, что гравюры демонстрируют и смешение разных уровней сценического пространства: если на экспозиционном этапе они противопоставлялись, то в процессе развития активно взаимодействуют, создавая все новые комбинации сценического оформления (5-я гравюра – Дворец Париса, 20-я – Юпитер разрушает храм, 21-я гравюра – декорация для заключительных балетов).

Нет сомнения, что устойчивые сценографические образы архитектуры, сложившиеся к этому времени в постановочной практике, предопределили сюжетные перипетии либретто оперы, позволяя тем самым продемонстрировать все могущество театральных технологий. Достаточно активный процесс распространения в середине XVII в. итальянской театральной Квадратуры, преобразования системы декораций Джузеппе Торелли в европейских театрах итальянцами Карло Вигарани в Париже (кстати, позднее, чем в Австрии), Джованни и Людовико Бурначини в Вене свидетельствует о вполне сложившихся к этому времени типах архитектурной иконографии. Нельзя не заметить, что процесс формирования закрепленных моделей иконографических образов сценографии в каком-то отношении опережал отмечаемую многими исследователями общую тенденцию к типизации, определившуюся в разных сферах художественного творчества в эпоху Барокко. И, возможно, в установлении типизированных сюжетных и ситуационных схем немаловажную роль сыграло и декорационное оформление.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] К сожалению, во время осады Вены турками в 1683 г. из-за риска пожара театр был демонтирован.

[2] В первом акте – 15 сцен, во втором – 14, в третьем – 12, в четвертом – 15, в пятом – 10.

[3] Этот вопрос рассматривается в статье [1].

[4] Это относится и к опере А. Чести – его арии помещены во 2-м и 5-м актах.

[5] Информация опубликована на сайте, где находится аудиозапись постановки [6].

[6] При работе над данной статьей использовались материалы, находящиеся на сайте библиотеки Британского музея и защищенные авторским правом. В дальнейшем тексте ссылки на гравюры и их порядковые номера ориентированы на сайт: www.britishmuseum.org.reseach/collection_online/collection_object_details.arpx?objectid=32462498partid...

ЛИТЕРАТУРА

1. Жаркова В. Б. Французский музыкальный театр XVII столетия: специфика взаимодействия французской и итальянской традиций // Аспекты исторического музыкознания – VII: Барочные шифры мирового искусства: Сб. науч. ст. – Харьков: Изд-во ТОВ «С.А.М.», 2016. – С. 6–21.
2. Корндорф А. С. Архитектурная декорация придворного театра XVII–XVIII столетий. Мифология и иконография: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2013. – 58 с.
3. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. Вып. 2. – М.: Музыка, 1987. – 395 с.
4. Черная Е. С. Австрийский музыкальный театр до Моцарта. – М.: Музыка, 1965. – 172 с.
5. Esther Merino. Los disecos escenogrбficos de Burnacini para Il Pomo d'Oro de Cesti y Sbarra,en la Biblioteca Nacional de Madrid. Anales de Historia del Arte ISSN: 0214-6452 2008, 18, 141–166.
6. Il Pomo d'Oro. – URL: https://operabaroque.fr/CESTI_POMO.htm (дата обращения: 16. 10. 2017).
7. Schmidt C. B. Antonio Cesti's Il pomo d'or: A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle // Journal of the american musicological society. Volume XXIX, No. 3, 1976. – Pp. 381–412. – URL: https://bibliomusicasapienza.wordpress.com/journal-of-the-a... (дата обращения: 4. 11. 2017).
8. The Oxford History of music. Vol. III. The music of the seventeenth century by C. Hubert H. Parry. Oxford at the clarendon press, ed. 1902. – Pp. 182–191.

REFERENCES

1. Zharkova V. B. The French musical theatre of the XVII century: specificity of interaction of the French and Italian traditions. *Aspekty istoricheskogo muzykoznaniya – VII: Barochnye shifry mirovogo iskusstva* [Aspects of the historical musicology – VII: Baroque ciphers of world art]. Kharkiv, 2016, pp. 6–21.
2. Korndorf A. S. *Arkhitekturnaya dekoratsiya pridvornogo teatra XVII–XVIII stoletii. Mifologiya i ikonografiya. Avtoref. dis. d-ra iskusstvovedeniya* [The architectural decoration of the court theater XVII–XVIII century: Mithology and iconograpfy. Extracted doctoral thesis]. Moskow, 2013. 58 p.
3. Rollan R. *Muzykalno-istoricheskoe nasledie: Opera v XVII veke v Italii, Frantsii, Germanii i Anglii. Gendel* [Musical heritage. Opera in Italy, France, Germany and England of the XVII century. Handel]. Moscow, Vol. 2, 1987. 395 p.
4. Chernaya E. S. *Avstrijskiy muzykalnyj teatr do Motsarta* [The Austrian musical theater before Mozart]. Moscow, 1965. 172 p.
5. Esther Merino. Los disecos escenogrбficos de Burnacini para Il Pomo d'Oro de Cesti y Sbarra,en la Biblioteca Nacional de Madrid. Anales de Historia del Arte ISSN: 0214-6452 2008, 18, 141–166.
6. Il Pomo d'Oro. Available at: https://operabaroque.fr/CESTI_POMO.htm (Accessed 16 October, 2017).
7. Schmidt C. B. Antonio Cesti's Il pomo d'or: A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle. Journal of the american musicological society. Volume XXIX, No. 3, 1976. Pp. 381–412. Available at: https://

bibliomusicasapienza.wordpress.com/journal-of-the-a... (Accessed 4 November 2017).
8. The Oxford History of music. Vol. III. The music of the seventeenth century by C. Hubert H. Parry. Oxford at the clarendon press, ed. 1902. Pp. 182–191.

Постановка оперы «Золотое яблоко» Антонио Чести – Людовико Бурначини в Вене в контексте традиций барочного театра

В статье привлекается внимание к одному из самых грандиозных по своим масштабам музыкально-театральных событий XVII в. – постановке оперы А. Чести в Hoftheater auf der Cortina. В ней вносятся дополнения историко-фактологического характера в имеющуюся в русскоязычных источниках информацию. Отмечается значительная роль итальянских традиций в формировании барочной театрально-постановочной культуры в Вене. Особо акцентируется проблема влияния традиций барочного декорационного оформления придворных спектаклей на сюжетосложение оперного либретто. В качестве доказательной базы привлекаются гравюры, созданные М. Кусселем на основе постановки оперы А. Чести «Золотое яблоко» в декорациях Людовико Бурначини. Анализ либретто Ф. Сбарра подтверждает предположение, что трактовка известного греческого мифа о яблоке раздора органично встраивается в систему трехуровневого иерархического членения сценического пространства (верхний, средний и нижний уровни), его канонических образов, сложившихся в эпоху Барокко. Это проявляется и в образной структуре оперы, и в ее композиционных особенностях. Автор статьи приходит к выводу, что в установлении типизированных сюжетных и ситуационных схем в конце XVII столетия немаловажную роль сыграло и декорационное оформление.

Ключевые слова: А. Чести, опера, барокко, Л. Бурначини, сценическое оформление.

The traditions of the baroque theater in the presentation of the opera "Pomo d'Oro" by Antonio Chesti – Ludovico Burnacini in Vienna

The goal of this article is to study the theatre presentation of A. Chesti's opera in Hoftheater auf der Cortina. It was one of the biggest musical and theatrical events of the 17th century. Author gives more historical information and new facts about this opera. The role of Italian traditions is very important in the creating of the baroque theatrical and staging culture in Vienna. At the centre of problem is the influence of the traditions on the baroque decoration of court performances on the opera libretto. The author use the engravings created by M. Kussel, which based on the decorations by Ludovico Burnachini from A. Chesti's opera "Pomo d'Oro". The object of analysis is the libretto by F. Sbarro. The interpretation of the well-known Greek myth about "the apple of discord" integrates into the system of three-level hierarchical division of the stage space (upper, middle and lower levels). It was canonical images that developed during the Baroque era. The figurative structure and composition of the opera are confirming this thesis. The main result of research include the conclusions on the important role stage decoration in the establishment of types story and patterns of situation by the end of the 17-th century.

Keywords: A. Chesti, opera, baroque, L. Burnachini, stage design.

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки, Красноярский государственный институт искусств
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Gavrilova Liydmila Vladimirovna, Doctor of Art Criticism, Full Professor, Head of the Department History of Music, Krasnoyarsk State Institute of Arts
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Получено 18.12.2017