

О. Л. КУБКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИСТОРИЯ И МИФ В ОПЕРЕ В. БЕЛЛИНИ «КАПУЛЕТТИ И МОНТЕККИ»



Опера «Капулетти и Монтекки» является одной из самых востребованных в репертуаре музыкальных театров мира. Однако в отечественном и зарубежном музыкознании и в музыкальной критике сложилась прочная традиция трактовать данное сочинение как лирическую оперу. В данном ключе произведение оценивали ещё современники Беллини: Г. Берлиоз назвал композитора «пигмеем», сравнивая его с гениальным автором трагедии «Ромео и Джульетта» [1, с. 40], а А. Н. Серов говорил о «плаксиво-сентиментальном нежничаньи» [6, с. 82].

Подобная точка зрения не чужда и современному отечественному музыкознанию. Так, А. А. Хохловкина пишет об отсутствии в опере «широкого исторического и бытового фона», о слабости героических и воинственных эпизодов по сравнению с «изображением любовных чувств» [8, с. 266–267]. Однако уже в работе М. Р. Черкашиной содержится зерно объективной оценки. В своей монографии «Историческая опера эпохи романтизма» исследователь вводит в отношении произведений Беллини термин историческая мелодрама [9, с. 74]. Тем самым она справедливо указывает на наличие в его операх ярко-выраженного исторического контекста.

Необычная трактовка знаменитого сюжета о двух влюблённых, которую осуществил Беллини, позволяет утверждать, что данное сочинение является многоплановым и большую роль в нём играет именно исторический контекст. История о двух влюблённых в интерпретации Беллини вплетена в исторически достоверную панораму событий, происходящих в Италии начала XIII века. Отражённая в либретто и в драматургии оперы историческая обстановка корреспондирует с современной Беллини социально-политической ситуацией, что абсолютно созвучно манифестам основоположников итальянского романтизма Дж. Берше, А. Мандзони и Дж. Мадзини. «Джованни Берше, – пишет Л. Соловцова, – в качестве главного положения эстетики романтизма выдвигает требование: судьба и нравы народа должны стать основным материалом для искусства, а его тематикой – борьба народа за

политическую и национальную свободу; искусство должно воспитывать массы, а не услаждать кучку бездельников. Ту же мысль высказывает и Сильвио Пеллико: чем глубже влияние литературы на народ, тем она выше; художественное произведение надо оценивать не с чисто эстетической точки зрения, а в зависимости от его влияния на нацию, для которой оно предназначено» [7, с. 34–35].

Желание композитора правдиво отобразить социально-политическую обстановку средневековой Италии обусловило особенности либретто. Его основу составляют исторические хроники. Италия начала XIX столетия переживала период острых гражданских противоречий и находилась в тяжелейшем положении зависимости от иностранных держав. Различие состояло в том, что в средневековую эпоху на итальянские земли претендовали папская курия и германская династия Гогенштауфенов. Во времена Беллини Италия была зависимой от Австро-Венгерской империи. В среде итальянцев сильно возросла воля к свободе, к созданию единой и независимой Италии. Композитор, вступив в общество карбонариев, борцов за освобождение страны, и подобно Россини, выделял средства, полученные от спектаклей, на покупку оружия и продовольствия военизированным группам.

Зависимость страны, как в первой половине XIII века, так и в начале XIX века, во многом была связана с её раздробленностью и непрекращающимися внутренними конфликтами. В средние века эти конфликты были особенно острыми. Источником гражданского противостояния было соперничество политических партий гвельфов и гиббеллинов. Представителями этих партий в опере являются семейные кланы Капулетти и Монтекки, фамилии которых также фигурируют в исторических источниках¹ и в «Божественной комедии» Данте.

Таким образом, Беллини стремился к точному отображению исторических событий, что соответствует принципу исторической правды, реализации которого требовали как идеологи итальянского романтизма, так и другие европейские авторы, в частности, В. Скотт.

Принцип «история как прошлое» в опере связан с историческим контекстом – гражданским противостоянием двух партий. Этот контекст задаёт координаты драматургическим процессам оперы. Драматургия сочинения концентрируется вокруг конфликта двух кланов, представляющих враждующие партии. Ведущую роль в развитии этой конфликтной линии играют массовые хоровые сцены. Завязка исторического конфликта происходит уже в первом номере оперы – хоре стражников Капулетти, в тексте которого говорится о том, что на рассвете должно случиться сражение с Монтеки («Может быть, уже сгущаются тучи над головой гвельфов; может быть, Монтеки уже подняли восстание!»). Хор представляет собой сцену сквозного развития, динамика которого изменяется от еле слышного *piano* до *fortissimo*. Во втором разделе стражники выражают весь свой гнев и ненависть к Монтеки и гиббелинам («Злые, жестокие гиббеллины!»). Вместе с тем, беспокойные порывистые фразы в объёме уменьшённой квинты передают их взволнованность и тревогу. Заключительный раздел – кода – итог развития хора: ораторские интонации преобразуются в настоящий гимн, в котором Капулетти выражают готовность отстаивать свою власть.

Принцип «история как настоящее» воплощается в опере через непредсказуемость событий, их спонтанность. Первое прямое столкновение двух кланов происходит во второй сцене I акта в сцене прибытия в замок Капеллия Ромео, одетого в костюм посла и выступающего в качестве вестника мира от имени своей партии. Он искренне стремится к миру, что отражено в его ариозо с хором. Этот номер – первая и самая яркая кульминация основного конфликта. Мягкость декламации, кантиленность высказывания призваны подчеркнуть миротворческую миссию героя. Однако, встретив ожесточённое сопротивление клана Капулетти, отвергающего попытки примирения, герой бросает вызов своим врагам.

Развязка исторического конфликта происходит лишь в финальной сцене оперы, в которой трагическая и жертвенная гибель юных героев заставляет представителей двух кланов забыть о вражде и примириться. Психологические аспекты в развитии образов главных героев отражают принцип «история как будущее». Ромео, Тебальдо и, особенно, Джульетта весьма непосредственно, эмоционально и даже спонтанно, как истинно романтические герои, реагируют на внешние события, связанные с конфликтом их семей. Наиболее многогранно стихийность и внутренняя конфликтность от-

ражена в моносцене Джульетты с напитком во втором действии.

Это триединство прошлого, настоящего и будущего структурируется также и с помощью мифа, поскольку внутри исторического контекста оперы проявляются определённые закономерности мифа и мифологического театра. Так, музыкально-тематические процессы в опере связаны с системой сквозных лейттем, опирающихся на различные танцевальные жанры, как старинные (сальтарелла, предшественница тарантеллы, французский контрданс), так и современные Беллини (галоп и тарантелла). На начало романтической эпохи указывает также самая яркая разновидность вокальной лирики – романс. На романсной мелодии и характерной для него фактуре основана ария Джульетты из I акта. Композитор указывает на взаимосвязь эпох и пытается через эту связь философски осмыслить закономерности развития истории, что заставляет его обратиться к структуре мифа.

Мифологические аспекты драматургии оперы обусловлены предшествующей историей сюжета о двух влюблённых, имеющего многовековое прошлое в литературе и фольклоре многих народов: от сказания о вавилонских героях Пираме и Фисбе, запечатлённых в «Метаморфозах» Овидия, «Божественной комедии» Данте², в итальянских новеллах эпохи Возрождения до бессмертной трагедии У. Шекспира. Сохраняя основные сюжетные мотивы, присущие всем перечисленным произведениям, композитор задаёт в опере многомерную систему координат, что соответствует принципу simultaneity временных процессов, свойственному мифу. Здесь присутствуют координаты 4-х эпох: XIII век, эпоха Данте, период обострения гражданских конфликтов; конец XIV – начало XV вв. – время появления итальянских новелл, конец XVI в. – время Шекспира. Наконец в причудливую лестницу времён вплетается первая треть XIX века – время Беллини.

Пространственно-временная организация действия оперы связана с идеей круга, цикличности как элементом сакрализации материала. Опера начинается на рассвете, о чём говорится в хоре Капулетти. Главное столкновение – драка представителей двух кланов – происходит ночью, а развязка всей трагедии совпадает с наступлением утра следующего дня. Так образуется временной суточный цикл. Хаос, связанный с войной, нарушает гармонию Космоса. Безвременная смерть двух героев в этом круговороте времени становится крайней точкой, катастрофой, после которой происходит

перелом и установление прежнего природного порядка: вражда прекращается и действие заканчивается просветлённой сценой примирения. В этом круговороте Хаос трактуется как внеличностная враждебная сила, близкая Року в античности, которая, помимо воли героев, вторгается в их жизнь и направляет развитие событий по своим законам. Причём роковой силой является не только политическая рознь, но и страстная любовь Джульетты и Ромео, которая всецело овладевает героями и становится в итоге причиной их гибели. Эта страсть нарушает душевное равновесие Джульетты, поскольку разрушает её родовые связи со своей семьёй и отцом. Страх потерять семью в итоге лишает её счастья быть рядом с Ромео: она отказывается от побега, предложенного возлюбленным. Любовь Ромео к Джульетте заставляет его пойти на вероломный поступок – тайно, под покровом ночи, напасть на замок Капеллиа. В этом Беллини следует трагедии Шекспира, у которого и любовь, и вражда также трактованы как Рок, как стихия, неподвластная человеку.

Оперу характеризует наличие вневременного символического ряда. Место действия всей оперы – средневековый Замок – играет важнейшую роль. Как центральный символ, он организует пространство сочинения. «Замок – сложный символ, производный одновременно от образа дома и от образа ограждения или укрепленного города. <...> Расположение замка на вершине горы или холма подразумевает дополнительное важное значение, связанное с символикой уровня. Его вид, форма, тёмные и светлые оттенки цвета – всё играет важную роль в определении общего символического смысла замка как своего рода укрепленной духовной силы, которая всегда на страже. <...> Неожиданное возникновение замка на пути странника ... сродни внезапному духовному прозрению. Подводя итог, можно сказать, что замок, наряду с сокровищем (т. е. непреходящей сущностью духовного богатства), девой (душой по Юнгу) и праведным рыцарем, замок создаёт общий образ, выражающий стремление к спасению» [4, с. 204–205].

В опере образ замка трактуется и в значении символа дом – родовое гнездо, соединяющее предков и их потомков, и как символ твёрдости человеческого духа, нравственной чистоты и стремления к спасению. Больше всего с ним связан образ Джульетты, в которой проявляется сильная связь с её семьёй и которая является единственным персонажем (не считая патера Лоренцо), не запятнавшим себя кровью братоубийства. Ромео можно истол-

ковать в этом ключе как образ благородного рыцаря, который через свою смерть обрёл спасение рядом со своей возлюбленной. В христианском смысле герои проходят путь через Смерть в новую Жизнь. С точки зрения романтической эстетики, данные полярные символы Жизни – Смерти связаны также с понятием Абсолюта как божественного начала мира и с темой и символами Любви.

С символикой Замка связана Лестница. Она трактуется как в русле античной мифологии, соединение всего пространства природного Космоса, так и в христианском смысле, как символ Спасения человека, его соединения с Богом. В первом значении образ – символ Лестницы трактован в арии-молитве Джульетты, где героиня спускается вниз, из светлого небесного мира своих грёз в тёмный и мрачный земной мир, наполненный ненавистью и враждой. В финальном ансамбле I акта эта мифологема присутствует в обоих значениях: 1. Лестница соединяет Джульетту со своим родом, поскольку она, как потомок, находится на её вершине, а родные, в том числе, отец, у самого основания. 2. Вершина Лестницы символизирует будущее спасение героини вместе с Ромео. Ибо влюблённые, в отличие от членов своих семей, уже преодолели земные страсти и находятся, благодаря своей возвышенной любви, в преддверии Небес.

Важнейшим сценическим и музыкальным символом является меч. Это двойственный символ. Во-первых, он является оружием, защищающим христианскую веру. В таком варианте трактуется меч, которым обладает Ромео. Во-вторых, меч олицетворяет вражду, с его помощью отстаивается родовая честь, он – символ мести. В этом значении данный символ интерпретируется во всех массовых сценах оперы. В сцене с ариозо Ромео мечи в руках семьи Капуллетти противопоставлены мечу главного героя, но в обоих случаях музыкальным символом меча является фанфарный комплекс.

Мифологические аспекты драматургии оперы вводят в неё философский конфликт, выраженный в противопоставлении Хаоса (сфера вражды, смерти, скорби) и Космоса – сферы идеала, гармонии, любви, Небесного Царства. Гармонию, идеал воплощают образы Ромео и Джульетты. Это подтверждает вывод А. Лосева о том, что сущность трагедии есть вторжение Хаоса в Космос. В музыке идеальной сферы господствуют черты пасторального тематизма: медленный темп, многочисленные ферматы на мелодических вершинах, рубато и, главное, удивительно точное тембровое слияние двух высоких женских голосов (партия

Ромео изначально писалась как трагедия для меццо-сопрано). Лейтжанрами выступают баркарола, колыбельная, ноктюрн, соединённые с чертами лирической арии (мягкие опевания, многочисленные мелизмы) и романса. Сфера идеального мира присутствует во всех трёх дуэтах Ромео и Джульетты и в финальном ансамбле I действия, предвосхищающим финал II акта. Однако важно отметить, что к данной сфере относятся не только образы юных героев, но и образ семьи Монтеки. Лейттема, характеризующая Монтеки, спокойна и умиротворённая по характеру, экспонируется у хора духовых инструментов. Образ клана Капулетти, напротив, полностью принадлежит сфере вражды. Их тематизм построен на решительной фанfare, включающей интервал тритона, ум. VII. Именно образ Капулетти, их стихийная ненависть к Монтеки и гиббеллинам играют в опере роль роковой силы, довлеющей над героями. Однако и сам Ромео невольно становится причастен этой силе, когда решается напасть на родных Джульетты. Сфера страдания в той или иной мере присуща всем персонажам оперы, поскольку стихийная рознь разрушает и делает несчастными обе семьи. Однако более последовательно эта сфера реализуется в характеристике Джульетты (речитатив, романс и каватина I акта, ариозо II акта), менее ярко она представлена у Ромео (ариозо

II акта). В тематизме этой сферы господствуют элементы арии *lamento*, романсность в соединении с выразительной декламацией, присутствуют мотивы страданий (*passus duriusculus*, фигура Креста). Противопоставление этих двух комплексов - идеальной сферы и сферы вражды и связанной с ней сферы скорби приводит в финале оперы к утверждению сферы Идеала гармонии. Непреодолимый Рок, тяготеющий над обоими кланами, связан в произведении Беллини с политическим противостоянием крупнейшей империи, управляемой немецкой династией, и влиятельной папской курией. Именно поэтому остановить вражду и примириться практически не возможно, и только трагическая, по сути, в христианском смысле жертвенная гибель лучших представителей двух кланов оказывается способной прекратить кровопролитие. Так своеобразно композитор раскрывает причины той стихийной вражды, которая, как неистовый Рок, трактована и в сочинении Шекспира. Жертвенная гибель влюблённых приводит к утверждению в финале идеальной сферы Гармонии: герои уходят в Смерть как в новую Жизнь. Поэтому можно утверждать, что в опере Беллини во всей полноте раскрывается концепция религиозно-философской трагедии с зоной Преображения, Просветления (конец сочинения), принципы которой впоследствии развил Ш. Гуно в своей опере «Ромео и Джульетта»³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Гельфы и гиббеллины (итал. *Guelfi, Ghibellini*) – название крупнейших политич. партий в Италии XII-XV вв., возникших в ходе борьбы императоров Священной Римской империи с папством. Гвельфы (итал. форма династии Вельфов – герцогов Баварии и Саксонии) объединяли противников империи (преим. из гор. слоёв – пополанов) во главе с папой. Гиббеллины (наименование происходит от итал. формы названия родового замка Штауфенов – Вайблинген) объединяли противников Вельфов и сторонников императора (преим. из знати). Термин впервые был использован для обозначения разл. политич. группировок во Флоренции в 1215 и в дальнейшем употреблялся только в Италии (в Германии распространения не получил). Различия между Г. и г. отражены в геральдике их представителей, общей эмблематике, цвете и покрое одежды и т. п. В перипетиях борьбы политич. программы Г. и г. менялись и выражали самые разные интересы. Под знамёнами Г. и г. крупные города вели борьбу друг с другом и с

менее значит. городами, дворянство боролось с пополанами и между собой. В Сев. Италии гвельфский Милан боролся с гиббеллинской Павией; в Тоскане гиббеллинские Пиза, Сиена, Лукка и Арrezzo выступали против гвельфской Флоренции. С 14 в. во Флоренции и некоторых тосканских городах гвельфы разделились на чёрных и белых: чёрные объединяли дворян, белые – богатых горожан. Реальной властью во Флоренции обладали белые гвельфы. Республики были чаще всего гвельфскими, а государственные образования с тираническим правлением – гиббеллинскими. Руководствуясь чисто конъюнктурными интересами, итал. города переходили из одной партии в другую» [2]. «Представители фамилий, использованных в хрониках и в опере Беллини, действительно существовали. Ряд членов партии гиббеллинов, проживающих в городе Виченса, приняли имя Монтеки по названию замка Монтеккьо-Маджоре, находившегося рядом с городом: именно там состоялся учредительный съезд партии. Виченса расположена в

45 километрах от Вероны, в которой в середине XIII века у власти находилась партия гвельфов. Последние взяли себе имя Капулетти, происходящее от “капулетто” – маленькой шапочки, служившей отличительным знаком членов этой партии» [5].

² Следует заметить, что в «Божественной комедии» Данте, не связанной напрямую с итальянскими новеллами и трагедией Шекспира, впервые упоминаются фамилии Капулетти и Монтеки. Поэт вводит их, желая придать историческую достоверность своему сочинению и стремясь отобразить подлинную, современную ему картину жизни итальянского народа, полную трагических конфликтов. Известно, что сам

он был деятельным членом партии белых гвельфов (свидетельство раскола этой партии на «белых» и «чёрных» гвельфов) и жестоко пострадал от опустошительных погромов, устраиваемых чёрными гвельфами, в конце концов, был изгнан из Флоренции.

³ Принципы религиозно-философской трагедии описаны в работах Г. Е. Калошиной: Калошина, Г. Е. Концепция религиозно-философской трагедии в эволюции симфонии XIX–XX веков // Проблемы современной музыкальной культуры: сб. статей. Ростов-на/Д.: РГПИ, 1994. С. 38–42; Калошина, Г. Е. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо и Клоделя // Проблемы музыкальной науки. 2010. Вып.1(6). С. 137–143.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. Избранные статьи / Пер. с фр., [сост., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин]. М.: Музгиз, 1956. 406 с., 4 л. ил.

2. Гвельфы и гибеллины // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/world_history/text/2346876.

3. Калошина Г. Оперное творчество Глинки и западноевропейский музыкальный театр первой половины XIX века // Южнороссийский музыкальный альманах – 2004. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 39-48.

4. Керлот Х. Словарь символов. М.: REFL – book, 1994. 608 с.

5. Макаров А. Гибеллины и гвельфы URL: http://samlib.ru/m/makarow_andrej_wladimirowich_gebellinyigwelxfy.shtml

6. Серов А. Избранные статьи: в 2-х т. Т. 1. М.: Музгиз, 1950. 625 с.

7. Соловцова Л. Джузеппе Верди: Монография. Изд. 3-е доп. и перераб. М.: Музыка 1981. 416 с., нот., портр., ил.

8. Хохловкина А. Западноевропейская опера: конец XVIII – первая половина XIX века: очерки. М.: Госмузиздат, 1962. 366 с.

9. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования). Киев: Музична Україна, 1986. 150 с.

REFERENCES

1. Berlioz G. Izbrannyye stat'i / Per. s fr., [sost., vstup. stat'ya i primech. V. N. Aleksandrovoj i E. F. Bronfin]. [Selected articles]. Moscow: Muzgiz, 1956. 406 p.

2. Gvel'fy i gibelliny [Guelphs and Gibbelins] // Bol'shaya rossijskaya enciklopediya. URL: https://bigenc.ru/world_history/text/2346876.

3. Kaloshina G. Opernoe tvorchestvo Glinki i zapadnoevropejskij muzykal'nyj teatr pervoj poloviny XIX veka [Glinka's operas and the West European musical theatre of the first half of the nineteenth century] // Yuzhnorossijskij muzykal'nyj al'manah – 2004. Rostov n/D.: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2005. P. 39-48.

4. Kerlot H. Slovar' simvolov [Dictionary of Symbols]. Moscow: REFL – book, 1994. 608 p.

5. Makarov A. Gibelliny i gvel'fy [Gibbelins and Guelphs]. URL: http://samlib.ru/m/makarow_andrej_wladimirowich_gebellinyigwelxfy.shtml

6. Serov A. Izbrannyye stat'I [Selected articles]: In 2 Vol. Moscow: Muzgiz, 1950. Vol. 1. 625 p.

7. Solovcova L. Dzhuzeppe Verdi: Monografiya [Giuseppe Verdi]. 3d ed.. Moscow: Muzyka 1981. 416 s., not., portr., il.

8. Hohlovkina A. Zapadnoevropejskaya opera: konec XVIII – pervaya polovina XIX veka: ocherki [Western European opera: the end of the eighteenth – the first half of the nineteenth century: essays]. Moscow: Gosmuzizdat, 1962. 366 p.

9. Cherkashina M. Istoricheskaya opera epohi romantizma (Opyt issledovaniya) [Historical opera of the Romantic era (Research)]. Kiev: Muzychna Ukraïna, 1986. 150 p.

ИСТОРИЯ И МИФ В ОПЕРЕ В. БЕЛЛИНИ «КАПУЛЕТТИ И МОНТЕККИ»

Впервые в музыкознании опера Беллини «Капулетти и Монтекки» рассмотрена в статье с точки зрения взаимосвязи исторического и мифологического аспектов. Автор отмечает, что пространственно-временную организацию отличает многомерность и полихроничность, а временные координаты совмещают события XIII века с временами итальянских новелл XIV-XV веков и трагедии Шекспира (конец XVI века). Исторический конфликт партий гвельфов и гиббеллинов в массовых сценах Капулетти и Ромео актуален для Италии эпохи Рисорджименто XIX века и проецируется на психологические конфликты Джульетты, Тебальдо. Пространственную организацию представляют символика

круга, многослойная символика замка, пластичный образ-символ лестницы, соединяющие в себе прошлое – уровень загробного мира, настоящее – уровень земного мира и будущее – выход в сферу небесного царства. Философский конфликт Хаоса и Космоса отражён в музыкально-тематическом процессе в противостоянии сферы Рока – вражды, сферы скорби и inferнальной, идеальной сферы гармонии. Выявлено присутствие концепции религиозно-философской трагедии с зоной Просветления в конце сочинения.

Ключевые слова: опера, миф, символ, история, simultaneity, синтез, концепция.

HISTORY AND MYTH IN “THE CAPULETS AND THE MONTAGUES” BY V. BELLINI

For the first time in musicology Bellini's Opera “The Capulets and the Montagues” is considered in the article from the point of view of the interrelation of historical and mythological aspects. The author notes that the spatial-temporal organization is distinguished by multidimensionality and polychronicity, and the temporal coordinates combine the events of the 13th century with the times of the Italian novels of the 14th – 15th centuries and Shakespeare's tragedy (late 16th century). The historical conflict between the parties of Guelphs and Gibbelins in the mass scenes of the Capulets and Romeo is relevant for Italy of the 19th century Risorgimento era and is projected onto the psychological conflicts of Juliet, Tebaldo. Spatial

organization is represented by the symbolism of the circle, the multi-layered symbolism of the castle, the plastic image-symbol of the staircase, combining the past – the level of the afterlife, the present – the level of the earthly world and the future – entering the sphere of the heavenly kingdom. The philosophical conflict of Chaos and Cosmos is reflected in the musical-thematic process in the confrontation of the sphere of Fate and feud, the sphere of sorrow and the infernal, ideal sphere of harmony. The presence of the concept of religious and philosophical tragedy with the zone of Enlightenment at the end of the work is revealed.

Keywords: opera, myth, symbol, history, simultaneity, synthesis, concept

Кубкина Ольга Леонидовна

аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: olya.kubkina.89@bk.ru

Olga L. Kubkina

Postgraduate student at the Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: olya.kubkina.89@bk.ru