

А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РАДИООПЕРА СЕГОДНЯ: ОТРИЦАЯ СМЕРТЬ ЖАНРА

*Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта
№ 17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков:
проблема обновления жанров»*

В статье исследуется проблема воздействия аудиотехнологий на музыкальное искусство. Именно с радио был связан ряд открытий в сфере работы со звуком, повлиявших на развитие экспериментализма. Целый ряд выдающихся композиторов XX века внесли в этот процесс свой неопределимый вклад, став создателями большого числа образцов опер, написанных специально для радио. Интерес к этому жанру проявили П. Хиндемит, Б. Бриттен, П. Шеффер, С. Арье, Л. Берио, Г. Клебе, Л. Ноно, В. Джаннини, Б. Мартину, Н. Рота, Б. А. Циммерман, Б. Мадерна и др. В их сочинениях был выработан особый формат, позволяющий говорить о новой разновидности жанра – радиоопере. К ее особым чертам автор статьи относит камерность, простоту фабулы, опору на событийную хроникальность и принцип репортажности, преобладание диалоговой структуры текстов с опорой на разговорный стиль речи, наличие дикторских комментариев поясняющего типа, отсутствие развернутых характеристик героев, расширение музыкального материала шумами, звуками среды, многообразие форм работы с голосом – от пения и

мелодизированной декламации, говора, шепота и крика до его преобразований посредством электронно-компьютерных устройств. Процесс этот достиг своей кульминации к шестидесятым годам. Однако стремительное развитие альтернативных аудио-визуальных технологий привело к рождению мифа о постепенном умирании радиооперы, уступающей место экранным версиям оперного жанра. На основе анализа современной композиторской практики в статье доказывается его неосновательность. С точки зрения автора, проникновение цифровых технологий в радиопередающую сферу повлияло на нее не в меньшей степени, вывело на новый уровень качество звука и возможности звукосинтеза, столь значимые для радиотеатра. Это свидетельство того, что радиотехнологии не устаревают, а совершенствуются в соответствии с техническим потенциалом современности, открывая перед жанром радиооперы новые возможности, что доказывается на основе анализа радиоопер Э. Кон и Р. Сакстона.

Ключевые слова: опера, аудиотехнологии, радиоопера, музыкальный театр, Эми Кон, Роберт Сакстон.

Для цитирования: Крылова А. В. Радиоопера сегодня: отрицая смерть жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 42–47.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14006>

A. KRYLOVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

RADIO OPERA TODAY: DENYING DEATH OF THE GENRE

The article explores the influence of sound technologies on music art. The radio was the reason for many discoveries in the sound technologies field, which had an impact on the development of experimentalism. Great composers of the 20th century became authors of many radio operas, thus making a significant contribution to that process. P. Hindemith, B. Britten, P. Schaeffer, L. Berio, G. Klebe, L. Nono, V. Giannini, B. Martinu, N. Rota, B. A. Zimmermann, B. Maderna and others showed their interest in the genre. Their pieces established

a specific format, making it possible to determine a new operatic genre, the radio opera. Among its special features are a simple plot, a sequential narrative, prevalence of the dialogue text structure with the spoken language, presence of the narrator's commentary, lack of detailed characteristics, expansion of the music material by using noises, sounds of the environment, diverse ways of using the voice from singing and declamation, whispering and screaming to its electronic modifications. By the sixties genre experienced a peak point in the process of

its growth and popularity. From that moment on, a rapid development of alternate audio-visual technologies resulted in spreading a myth of the radio opera's death and its replacement by screen versions of the genre. Based on an analysis of the work by contemporary composers, the author denies it. The growth of the digital technologies had a huge impact on the radio, bringing the most important

parameter of the radio theatre, its sound quality, to a new level. The author's examination of radio operas by Amy Kohn and Robert Saxton proves that radiotechnologies didn't become obsolete but improved, which creates new opportunities for the radio opera genre.

Key words: opera, audio technologies, radio opera, music theatre, Amy Kohn, Robert Saxton.

For citation: Krylova A. Radio opera today: denying death of the genre // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 42–47.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14006>

Первая трансляция оперной музыки посредством радио состоялась на Рождество в 1910 году: Ли де Форест¹ – «самопровозглашенный “Отец Радио”» [1, с. 2] – получил разрешение на установку оборудования на крышу Метрополитен оперы, откуда 12 января были транслированы второй и третий акты «Тоски». На следующий вечер передавались «Сельская честь» П. Москаны и «Паяцы» Р. Леонкавалло с участием итальянского тенора Энрико Карузо. Описывая эти известные факты в статье о начале звукового музыкального вещания, Джим МакФерсон указывает, что отклика у слушателей данные события не получили из-за слабого и некачественного звукового сигнала. Однако, несмотря на отсутствие общественного резонанса, факт этот, несомненно, носит исторический характер, фиксируя первое в истории представление оперы в радиийном формате.

То, чем была пресса для века девятнадцатого, в веке двадцатом стало радио [2]. Действительно, прошлый век прошел под знаком радио-технологий, что повлияло не только на политику и пропаганду, но и на музыкальное искусство, а в конечном счете – на человека той эпохи. Именно с радио связан ряд открытий в сфере работы со звуком, сотрудничество многих известных композиторов с разными радиостанциями мира привело к появлению интереснейших произведений, и процесс этот в его исторической динамике еще предстоит изучать. Одним из следствий адаптации оперного жанра в принципиально аудиовизуальной среде радио эфира явилось появление особой разновидности жанра – радиооперы. К середине XX века интерес к нему достигает своего апогея, что проявляется

не только в большом числе опер, сочиненных специально для радио, но и в проведении множества конкурсов на лучшее произведение, выполненное в данном жанре. Например, национальной радиоккомпанией Италии в середине столетия был объявлен ежегодный конкурс на создание радиопроизведений, в том числе и музыкальных. Благодаря этому в период с 1949 по 1955 гг. ежегодно появлялось до 40 работ, включая радиооперы [3, с. 177]. Крупнейшие композиторы XX века проявляли интерес к этому жанру, в их числе П. Хиндемит, Б. Бриттен, П. Шеффер, С. Арье, Л. Берио, Г. Клебе, Л. Ноно, В. Джаннини, Б. Мартину, Н. Рота, А. Б. Циммерман, Б. Мадерна и др. Многие из них работали на региональных и столичных радио, и опыты со звуком, связанные с поиском адекватных аналогов реальным звучностям и нахождением новых звуковых красок, стимулировали создание в разных странах экспериментальных студий, таких как электроакустическая студия Словацкого радио в Братиславе (1965 г.) или экспериментальная «Студия музыкальной фонологии» (Studio di Fonologia Musicale), основанная в 1955 году Лучано Берио в период работы композитора на Итальянском радио [4, 5].

Как ни удивительно, но этот корпус произведений, равно как и процессы, с ним связанные, такие как воздействие радиотехнологий на формирование и эволюцию авторских стилей, история композиторского творчества, для радио в динамике его развития, изучение технологической эволюции работы со звуком на радио в его влиянии на становление экспериментализма XX века и многие иные вопросы, до сих пор не получили сколь-либо глубокого освещения не только в русскоязычном, но и в западно-европейском музыкознании. В ряду наиболее востребованных проблем – специфика и история развития радиооперы, особой жанровой разновидности, которая, как было подчеркнуто выше, составила

¹ Американский изобретатель, автор около 300 изобретений, положил начало современной электроники, в числе изобретений – беспроводной телеграф, основоположник общественного вещания, автор термина «радио».

значительный фонд сочинений композиторов разных национальных школ. В одной из статей автора данных размышлений были осуществлены краткий исторический экскурс в историю радиооперы и попытка систематизировать ее черты, выделив то особенное, что позволяет говорить о радиоопере как о яркой разновидности оперного жанра, явившегося результатом развития аудиотехнологий [6]. Кратко суммируем эти особенности: камерность, простота фабулы, опора на событийную хроникальность с чередованием небольших, быстро сменяющихся сцен; преобладание диалоговой структуры текстов с опорой на разговорный стиль речи, наличие вводных и промежуточных дикторских комментариев поясняющего типа, прерывающих музыкальное развитие; отсутствие длительных погружений в статичные состояния и развернутых музыкальных характеристик героев, минимизирующих использование оперных развернутых форм типа арий и ариозо; опора на принцип репортажности; компенсация отсутствия визуального ряда построением «аудиальных декораций» за счет расширения музыкального материала шумами, звуками среды, усиливающими эффект документальной реалистичности происходящего; существенная роль фона (немузыкального и музыкального), придающая особое значение оркестру, с усилением темброво-игровой роли инструментов; многообразие форм работы с голосом – от традиционного пения, мелодизированной декламации, говора, шепота и крика до его преобразований посредством электронно-компьютерных устройств – так называемого «голосового грима».

Итак, очевидно, что под воздействием радио-технологий – технологий века – опера оказывается вовлеченной в этот процесс, начиная с простых трансляций до формирования самостоятельной оперной разновидности, получающей широкое воплощение в творчестве композиторов самых разных школ и направлений и достигающей своего расцвета к 60-м годам XX века. В этот период бурно набирает силу альтернативная технология, связанная с телевизионным вещанием. Имея очевидные преимущества, связанные с присутствием визуальной составляющей, стремительное ее развитие сформировало иллюзию, что с появлением телевидения и компьютера эра радио и, соответственно, ключевых его жанровых видов подошла к своему закату. Однако анализ современной композиторской практики отвергает это предположение. Очевидно, что проникновение цифровых технологий в радиийную сферу повлияло на нее не в меньшей степени, вывело на новый уровень ка-

чество звука и возможности звукосинтеза, столь значимые для радиотеатра в целом, и это указывает на то, что радиотехнологии не устаревают, а совершенствуются в соответствии с техническим потенциалом современности. Это, несомненно, открывает перед композиторами новые возможности, а задача создания музыкально-театральных сочинений при отсутствии визуальности, как суперзадача для художника, работающего со звуком, продолжает привлекать своей предельной сложностью. Кроме того, каждое поколение хочет выразить свое понимание вечных тем и обсудить в формате искусства проблемы сегодняшнего дня. И для одного, и для другого музыкально-театральная сфера радиоэфира – благодарная область самовыражения.

В связи с этим назовем две работы современных композиторов, которые самим фактом своего существования подтверждают жизнеспособность радиооперы. Одна из них была представлена в 2005 году Нью-Йоркским общественным радио (New York Public Radio) в рамках Американского музыкального фестиваля. Ее автор – Эми Кон². Это камерная опера «1 Plum Sq», история о судьбах трех неразлучных во время учебы в художественной школе друзей – Алекса, Эллен и Джоэл. Спустя двадцать лет они оказываются в одном городе, и судьбы их вновь переплетаются. Раскрывая характеры своих героев, автор ставит ряд значимых этических жизненных проблем. Так, Алекс – успешный архитектор, переживающий кризис среднего возраста после неудачного брака с Эллен. Тема разрушения отношений и преодоления негативных психологических состояний на этом трудном пути – одна из важных в произведении. В чем может быть выход? Эллен стремится найти себя в смене профессии на творческую – она становится скульптором. Джоэл – создатель воздушных змеев, одержимый желанием смотреть, как горят дома, увлекает в свое увлечение старого друга, призвание которого – эти дома строить. Несмотря на их теплые отношения, Алекс оказывается перед выбором между созиданием и разрушением. Так обыкновенная история поднимается над обыденными жизненными обстоятельства-

² Эми Кон (род. в Чикаго 5 июня 1972 года) – американский композитор, автор текстов, певица, пианистка и аккордеонистка. Окончила Оберлинский колледж (Oberlin College) – частный гуманитарный вуз в городе Оберлин, штат Огайо, затем обучалась в консерватории в Огайо, степень магистра получила в Нью-Йоркском университете, где в качестве магистерской диссертации была представлена опера «1 Plum Sq», впоследствии переработанная и в 2005 году исполненная Нью-Йоркским общественным радио (New York Public Radio).

ми, заставляя размышлять о путях противостояния разрушениям – в архитектуре, в творчестве, в человеческих отношениях.

Все ранее обозначенные черты радиоперы присутствуют в этом сочинении, состоящем из 23-х небольших частей, каждая из которых подобна фотоснимку, отражающему личные и общественные эпизоды из жизни персонажей. Каждый раздел предваряется комментарием диктора о месте и ситуации, которой предстоит развернуться в данной сцене. Речевые вставки – сольные, но иногда диалогические вторгаются в музыкальную ткань разделов, способствуя динамичности развертывания сюжета, а музыкально-тематические «арки» придают произведению черты целостности.

Опера написана для четырех вокалистов, фортепиано, контрабаса, аккордеона, ударных, также используются звуки полицейского сканера. Эми Кон принадлежит не только музыка, но и текст произведения. Стиль композитора синтезирует черты постминимализма, джаза и романтизма. Песенно-романтические интонации свойственны лирико-психологическим разделам сочинения, например, части № 5 «Эллен». Кульминация этой линии приходится на № 16 «К чему я прикасаюсь сейчас», который представляет монолог-размышление Эллен, пронизанный интонациями ариозного типа, с распевами, что не свойственно в целом данному произведению с доминирующим декламационно-речитативным типом интонирования, в котором господствует силлабика. В целом женские партии Эллен и Сюзанны выдержаны в русле оперной стилистики с опорой на песенно-ариозный тип интонирования, что раскрывается, кроме названных разделов, в № 8 «Тур Сюзанны», № 9 «Эллен с гипсом», № 22 «Эллен вновь с гипсом».

По-иному представлена интонационная сфера мужских партий. В большей степени в них проявляется декламационная природа, инструментальное сопровождение опирается на технику кратких повторяющихся мелодических фраз – паттернов, гармония и ритмика выявляют стилистику джаза (см., например, части № 6 «Джоэл Воркинг», № 10 «Мои записи», № 13 «Небо – мой кукловод», № 15 «После работы», № 17 «Джоэл Делает Воздушного Змея для Алекса» и др.).

В ансамблевых разделах взаимодействие персонажей часто основано на имитационности. Таково общее погружение в воспоминания, вызванные созерцанием старых фотографий в № 4 «Фотографии художественной школы», или в периодически возникающие имитационные переключки, передающие ощущение завороченности при созерцании огня в № 21 «Много-

слойное пламя» или в разделе № 18 «Разве это не прекрасно», когда Джоэл вовлекает друзей в любовании горящим змеем.

Другое, но не менее интересное сочинение принадлежит выдающемуся современному британскому композитору Роберту Сакстону³. Это радиопера «Вечный жид» («The Wandering Jew», 2010), в основу которой положена древняя легенда о еврее, отказавшем в помощи Иисусу, несшему свой крест, и обреченном за это бродить по земле до второго пришествия. Тема вечных поисков и странствий близка композитору и восходит, с одной стороны, к чтению Сакстоном «Эпоса о Гильгамеше», а с другой, проблема пластов исторического времени с позиции современности была осмыслена им в 1984 году под впечатлением прочтения политико-сатирической версии древней легенды Стефана Хейма, опубликовавшего в 1972 г. в США по-английски и в ФРГ по-немецки сатирический роман «Отчет о царе Давиде». Смещение ветхозаветной лексики и лексики, принятой в юриспруденции стран Варшавского договора, стало основой стилистики жесткой сатиры этого произведения [7]. Однако, обращаясь к библейской легенде, композитор вырабатывает свою оригинальную концепцию на основе представления образцов музыкального и литературного исторического времени в динамике его движения, что удается во многом благодаря тому, что Сакстон выступает в двойной роли – и как композитор, и как либреттист. Восемь сцен раскрывают тяготы странствий Вечного Жида на протяжении восьми веков. Каждая сцена состоит из нескольких разделов. Так, первую открывает картина лагеря смерти периода Второй мировой войны, где оказывается Вечный жид после многовековых скитаний. Второй раздел переносит действие в 70-е годы н. э., во времена Римской империи, где Агасфер становится жертвой столкновения между толпой повстанцев и римлянами: он ранен римским солдатом, но из-за своего проклятия не может умереть. Завершает сцену инструментальная Интерлюдия, на фоне которой от первого лица говорится: «После многих часов, проведенных раненым на улице возле разрушенного храма в ожидании смерти, я, как многие другие, отправился искать покой и умиротворение в просторах пустыни». Далее повествование развертывается хронологически – от «описания» синагоги в испанской Кордове одиннадцатого века на празднике Пе-

³ Роберт Сакстон – выдающийся британский композитор, родился в Лондоне в 1953 году, начал сочинять в возрасте шести лет. Обучался в Кембриджском и Оксфордском университетах, где занимался с Робинотом Холлоуэем, Робертом Шерлоу Джонсоном, а также с Лучано Берлио.

сах, через Лейпциг шестнадцатого века в дикую, безрадостную местность, чтоб засвидетельствовать обряд перерождения Одина. Затем главный герой оказывается в Венеции во время карнавала в начале восемнадцатого века и вновь возвращается в нацистский лагерь смерти и пустыню, но уже при свете восходящего солнца.

Во временных перемещениях на пути Странника возникают эмблематические литературно-художественные персонажи: так, в четвертой сцене это Уолтер, Фауст и Мефистофель, в пятой – Кундри из Парсифаля, Мефистофель и Один. Кроме литературных, в сюжет вплетены и иные архетипические образы – Предсказатель, Овдовевшая мать, Нищий, который оказывается Иисусом.

Размышляя над жанровой спецификой оперы, Т. Уиндем отмечает: «Невизуальная природа оперы неизбежно освобождает воображение зрителя и способствует частым изменениям места и атмосферы. В этом отношении произведение в своем драматизме несет черты оратории или Страстей» [8, с. 136]. Это действительно так, хотя налицо и ряд выявленных ранее черт радиооперы: деление на небольшие и завершенные по смыслу сцены, присутствие речевых вставок, комментирующих действие, расширение звукового материала, поскольку для раскрытия своих музыкальных идей композитор использует разнообразный арсенал средств, сочетая тональное письмо с тонко используемыми электронными звучностями. Однако присутствие рассказчика, использование хора в качестве комментатора действия (будь то в облике заключенных, римских солдат, духов или анонимной толпы), большого оркестра в его активной драматургической роли, несомненно, вызывают ассоциации с традиционными чертами пассионов.

Оперно-ораториальный размах присущ самой протяженной шестой сцене, насыщенной контрастами и философским подтекстом. Открывает ее Венецианский карнавал: улицы города переполнены вкушающими радости жизни людьми, в толпе которых и наш герой. Используя характерные тембры бубна, деревянных духовых и струнных, а также специфические мелодико-ритмические танцевальные обороты, Сакстон стилизует звучание под бытовые инструментально-танцевальные образцы музыки барокко. На грани второго раздела сцены герой, переходя к речи, размышляет о потребности человека в песне, танце, еде, выпивке, общении. Здесь контрастом к празднику, привнося в него трагический оттенок, появляется Нищий. Скитаясь в толпе кружащихся, Агасфер не может разделить общего карнавального настроения, которое получает кульминацию в эпизоде диалога толпы с Шоу-

меном, и вновь путь его лежит через пустыню. Часть эта, пронизанная интонационно-стилевыми контрастами, завершается интерлюдией.

В целом, последовательность сцен составляет непрерывный цикл, который начинается и заканчивается в лагере смерти и пустыне. И все же в опере ощущается духовная прогрессия, суть которой выражена в словах Иисуса, пропеваемых в конце седьмой сцены: «Мы едины. Ты и я, на протяжении всей вечности. <...> Мой Хлеб – это Твой Хлеб». Символично и то, что финальная сцена происходит при ярком солнечном свете в пустыне среди деревьев и цветов. Агасфер поет «Шема Исраэль» («Слушай, Израиль, Господь за Бога един»), прежде чем уйти вдаль, к горизонту.

В замечательном завершающем седьмую сцену диалоге между Жидом и Иисусом содержатся основания для примирения между конфессиями, обеспечивающие возможность мирного решения вековой проблемы. Сострадав человечеству, композитор напоминает о силе прощения, хотя концепцию оперы нельзя назвать оптимистичной. Это философская работа, овеянная медитативностью и трагическим предвидением того, что мир идет к духовному опустошению, и ничто не предвещает грядущего просветления.

Каждое из представленных сочинений достойно специального и глубокого анализа, но осуществленный обзор позволил, с одной стороны, выявить особенности радиооперы как самостоятельной жанровой разновидности, с другой – показать масштабность исследуемого феномена, возникшего и развившегося под воздействием современных технологий и не утратившего своей актуальности в XXI столетии. Размышляя над этим, Дж. Борнофф пишет: «Радио остается одним из последних, возможно последним оплотом художественной экспрессии, где есть место для прямого призыва к человеческому воображению без визуальной составляющей, иллюстрирующей, подчеркивающей и расставляющей акценты, что доступно всем другим формам развлечения. Воодушевляя авторов и композиторов обратиться или вернуться к радио, мы хотим обратить внимание на напоминание Тардые о том, что когда медиа, созданные технологиями, становятся правопреемниками фундаментального и традиционного искусства, они призваны не только “передавать” их, но “переводить”, а также, рано или поздно, “трансформировать”» [9, с. 68]. Пока же интерес к аудиальному театру и к процессу трансформации академических музыкальных его форм до конца не исчерпан, история радиооперы продолжается.

ЛИТЕРАТУРА

1. McPherson J. Before the Met: The Pioneer Days of Radio Opera // *The Opera Quarterly*, Volume 16, Issue 1, 2000. PP. 5–23.
2. Воронаев С. Радиовещание в Третьем рейхе // URL: <https://history.wikireading.ru/204157> (дата обращения: 27.10.2019).
3. Твердохлебова О. «Ночь неврастеника»: из истории одного неудавшегося эксперимента // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей. Ростов н/Д: ПК им. С. В. Рахманинова, 2015. С. 174–185.
4. Salzman E., Desi T. *The New Music Theatre*. Oxford University Press, Inc., 2008. 408 p.
5. Ščepán M. New Media and the Work of Slovak Composer Tadeáš Salva // *Musicologica Brunensia*, 2017, Vol. 52, Iss. PP. 101–116.
6. Крылова А. Музыкальный театр в свете развития технологий: к вопросу жанровых особенностей радиооперы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 59–66.
7. Ишимбаева Г. Давид, или о подобии поэзии и живописи // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 850–853.
8. Wyndham T. Robert Saxton: Caritas. Ashgate Publishing, Ltd., 2012. 178 p.
9. Bornoff J. Music theatre in a changing society. The influence of the technical media. Paris, Unesco, 1968. 144 p.

REFERENCES

1. McPherson J. Before the Met: The Pioneer Days of Radio Opera // *The Opera Quarterly*, Volume 16, Issue 1, 2000. PP. 5–23.
2. Voropaev S. Radioveshchanie v Tre't'em reikhe [Broadcasting in the Third Reich] // URL: <https://history.wikireading.ru/204157> (data obrashcheniya [date of application]: 27.10.2019).
3. Tverdohlebova O. «Noch' nevrastenika»: iz istorii odnogo neudavshegosya eksperimenta [“A neurotic's night”: from the Story of one Failed Experiment] // Eksperimental'nye formy sovremenno-go muzykal'nogo iskusstva [Experimental Forms of Contemporary Music Art]: a collection of academic articles. Rostov n/D: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2015. PP. 174–185.
4. Salzman E., Desi T. *The New Music Theatre*. Oxford University Press, Inc., 2008. 408 p.
5. Ščepán M. New Media and the Work of Slovak Composer Tadeáš Salva // *Musicologica Brunensia*, 2017, Vol. 52, Iss. PP. 101–116.
6. Krylova A. Muzykal'nyj teatr v svete razvitiya tekhnologij: k voprosu zhanrovyyh osobennostej radioopery [Music theatre in the light of technology development: to the question of genre features of radio opera] // Yuzhno-Rossijskij Muzykal'nyj Al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2018. N 3 (32). PP. 59–66.
7. Ishimbaeva G. David, ili o podobii poezii i zhivopisi [David, or the Likeness of Poetry and Painting] // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo [Bulletin of the Nizhni Novgorod University named after N. Lobachavsky]. 2010. N 4 (2). PP. 850–853.
8. Wyndham T. Robert Saxton: Caritas. Ashgate Publishing, Ltd., 2012. 178 p.
9. Bornoff J. Music theatre in a changing society. The influence of the technical media. Paris, Unesco, 1968. 144 p.

Крылова Александра Владимировна

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова, проректор по науке
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

Alexandra V. Krylova

Dr. Sci (Cultural Studies), PhD (Art), Professor
Rachmaninov Rostov State Conservatory, Vice Rector for research work
Russia, 344002, Rostov-on-Don
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810