



УДК 782.1

КОНЦЕПЦИЯ ИГРЫ В ОПЕРЕ ДЖ. ВЕРДИ «ФАЛЬСТАФ»

А.Е. КИСЕЛЬ, Г.Е. КАЛОШИНА

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 344002, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Актуальность предлагаемой статьи обусловлена современным научным контекстом, инновационным подходом к анализу драматургии. Автор показывает, что концепция игры является смысловым центром художественного процесса оперы «Фальстаф» Дж. Верди. Ранее это произведение не рассматривалось в данном ракурсе в отечественном и зарубежном музыкознании, что определяет научную новизну исследования. Раскрыто наличие игровых принципов Й. Хёйзинги: системы ролевых игр, игровой фантазмагии, взаимодействия пластов внешнего, внутреннего и символического действия, карнавальности, приёмов пародирования и гротеска, а также «театра в театре». Драматургия оперы соответствует игровой модели. Черты мистерийности претворены в итоговой хоровой фуге финала, являющейся формой высшего порядка и обобщающей тематические и драматургические процессы, в то время как из сценического пространства действие перемещается в пространство природного космоса, фантазмагии и сна.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: концепция, игровые модели, карнавальность, пародирование, мистерия, фуга.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE CONCEPT OF THE GAME IN THE OPERA BY J. VERDI'S "FALSTAFF"

A.E. KISEL', G.E. KALOSHINA,

Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-the-Don, 344002, Russian Federation

ABSTRACT. The relevance of the article is determined by the modern scientific context, an innovative approach to the analysis of drama. The author shows that the concept of the game is the semantic center of the artistic process of the opera "Falstaff" by G. Verdi. Previously, this work was not considered from this point of view. The presence of game principles is revealed. Huizinga: systems of role-playing games, game phantasmagoria, interaction of layers of external, internal and symbolic action, carnivality, techniques of parody and grotesque, as well as "theater in the theater". The dramaturgy of the opera corresponds to the game model. The features of misteriality are embodied in the final choral fugue of the finale, which is a form of the highest order and generalizes thematic and dramatic processes, while the action moves from the stage space into the space of natural space, phantasmagoria and sleep.

KEYWORDS: concept, game models, carnivality, pastiche, mystery, fugue.

LICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



«Фальстаф» – последнее сочинение великого Дж. Верди, в котором сконцентрированы многие открытия маэстро в области музыкального театра. Обращение к данному произведению вызвано несколькими причинами. Во-первых, в опере воплощены практически все искания композитора в области оперного творчества. Во-вторых, яркая театральность мышления Дж. Верди способствовала тому, что многие его сочинения синтезируют различные разновидности оперного жанра и даже разные типы театра (психологического, трагедийного, мифологического, комического), то есть, театр «переживания» взаимодействует с «театром представления». Так, в опере «Бал-маскарад», наряду с перипетиями исторических событий сюжета, развёрнута остро трагедийная психологическая линия, мифолого-мистическая линия роковой неизбежности. В дипломной работе И. Маяцкой показано, что разнонаправленные драматургические пласты этого опуса Верди объединяет концепция игры. Композитор словно «играет» концепциями [7, с. 87]. Автор высказал предположение о возможности присутствия концепции игры в операх Верди и на сюжеты Шекспира, однако данный тезис в исследовании не раскрыт.

В драматургии оперы «Фальстаф» синтезированы многие закономерности театра эпохи Возрождения (театра Шекспира, комедии del arte, мадригальной комедии), комической оперы (опера-buffa, её лирический вариант у Паизиелло и Чимарозы), комедия интриги и комедия положений драмтеатра классического периода, черты комических опер Россини, Доницетти. Здесь взаимодействуют и сопоставляются откровенный шарж и водевиль (образы Пистоля и Бардольфа), сатира и мягкий юмор, гротеск и лирическая мелодрама, комедия «высшая», серьёзная, и комедия «низменная», площадная, по Шлегелю [1, с. 45]. Цель данной статьи – доказать, что ведущей концепцией этого уникального синтеза является *концепция игры*. Как целостное явление, опера охарактеризована в монографиях Л. Со-

ловцовой [9], Г. Орджоникидзе [8]. Вместе с тем, в отечественном и в зарубежном музыкознании в отношении данного опуса проблема концепции игры ранее не рассматривалась.

Заметим, что вопросы игровой концепции культуры, в том числе, музыкальной, входят в число наиболее осуждаемых культурологических теорий современности. Это обстоятельство подчёркивает значимость наших изысканий в отношении театра Верди. Обозначенные факторы – научный контекст и инновационный подход к анализу художественного процесса оперы «Фальстаф» – указывают на актуальность заявленной темы исследования.

В своей книге “Homo ludus” Й. Хёйзинга характеризует игру в нескольких аспектах: как вид деятельности, как форму происхождения культуры, как её движущую силу. Там же выделены игровые принципы, которые комплексно работают в объекте культуры. Среди них – принципы карнавальности, пародирования и огротесковывания, непредсказуемости развития действия и мотивировок поступков героев и др. Существует мнение, что всё связанное с понятием игры – не серьёзно. Однако понятие игры как таковой – более высокого порядка, нежели понятие серьёзного. «Ибо серьёзность стремится исключить игру, игра же с лёгкостью включает в себя серьёзность» [11, с. 21]. Многие из игровых принципов, выделенных Й. Хёйзингой, содержат характерные черты комического начала как игрового принципа и как театра «представления», тесно связаны с ними: пародирование, гротеск, основанные на гиперболизации образа или ситуации, доведения их подчас до гигантского преувеличения, разного рода переодевания, путаницы в сюжетных перипетиях, наличие типовых масок героев.

Источниками либретто оперы «Фальстаф» послужили комедия «Виндзорские проказницы» великого В. Шекспира и его же исторические хроники «Генрих IV». В процессе анализа первоисточников, созданных задолго до оперы «Фальстафа», выходим на концепцию игры. В указанных сочинениях Шекспира [10] драматургия и характеристики героев многоплановы: подчас ситуации с разными героями



развиваются параллельно, тексты диалогов искро-мётны и афористичны, за исключением нарочито развёрнутых монологов – «проповедей» Фальстафа, который норовит всех многословно поучать. В движении сюжета многое ориентировано на подмену желаемого действительным, смену времён и пространств. По мнению А. Шлегеля, в комедии изображён мир, «где господствует безусловный произвол остроумных вымыслов и где отменяются все законы действительности» [1, с. 43].

В произведении Дж. Верди воплощены многие характерные черты шекспировского варианта жанра. В композиционном и драматургическом плане важную роль играют динамичные ансамбли, способствующие активизации и подвижности действия; в характеристиках персонажей акцентируются наиболее сочные и яркие детали. Комедии часто прибегают к мотиву обмана для осмеяния порока, выявления лжи. В «Фальстафе» это присуще и «обличителям»: например, в сценариях кумушек (остроумной Куикли, лукавой и грациозной Алисы Форд), разыгрывающих собственные любовные драмы для унижения толстого «рыцаря». Такой приём, как самохарактеристика главного героя, развёрнут в грандиозном гротескном монологе Фальстафа, образ которого, сам по себе, является пародией на рыцаря, что также подтверждает присутствие игрового начала. Отметим, что пародирование выступает одним из типовых приёмов комического театра, как театра «представления». На протяжении оперы он многократно возобновляется в связи с тем или иным персонажем.

Важным организующим принципом, выявленным Й. Хёйзингой, стал принцип *игровой фантазмагии*, который раскрывается через синтез драматургических пластов внутри всего произведения. Авторы (либреттист А. Бойто и композитор Дж. Верди) периодически то соединяют, то разводят эти пласты. В опере «Фальстаф» этому принципу подчиняются пласты, представляющие сюжетно-драматические линии:

- любовный (пара возлюбленных – Нанетта и Фентон, пародийный любовный «треугольник» – Фальстаф, Алиса Форд и мистер Форд);
- бытовой (житейские проблемы главного героя Фальстафа и его компании);
- ритуальный и, одновременно, фантастический

(финальная сцена в лесу с духами, нимфами);

- философский (размышления Фальстафа о своих поступках, о чести, совести, о любви);
- «воспитательный», вносящий в драматургию черты притчи и морально-нравственного поучения (желание героев, окружающих Фальстафа, не только проучить, но и перевоспитать его). В целом, в драматургии оперы синтезируются вербальный, музыкальный, театально-сценический уровни художественного процесса.

Уже в античной комедии, как считал А. Шлегель, «сама форма является комической, а произведение в целом есть одна грандиозная шутка» [1, с. 43]. У Верди основа оперы – торжество смеха и шутки. Смех подчиняется игровой логике развития самого сюжета. Фальстаф не просто соблазнитель, шут и ловелас, но, подобно моцартовскому Дон Жуану, игрок, который испытывает судьбу на прочность. В опере присутствуют не только элементы итальянской комедии масок, но отчасти проецируется культура карнавала. Данный мотив разыгрывается на протяжении всей оперы (сцена Фальстафа с переодетым Фордом), легко читается в финальной сцене произведения. Карнавал есть культура смеха, шутки, веселья. Так входит в оперу ещё один игровой принцип – принцип *карнавальности*.

Существует и другая точка зрения, указывающая на то, что карнавал – это перевёрнутая мистерия. «Мистерия», в переводе с латинского, «тайна», «таинство», действие, которое должно представить и разгадать тайну Бытия. Продолжим мысль: если карнавал представлять перевёрнутой мистерией, то смех встраивается в данную реальность. Он может быть отражением серьёзных проблем, может превратить ситуацию в фарс, или, подобно ритуалу, вывести действие в иную мистическую или фантастическую «реальность».

Этому способствует разработанный композитором принцип *«театра в театре»*: финальная сцена в лесу схожа с продуманным режиссёром самостоятельным спектаклем. Здесь появляются карнавальные костюмы и маски, намечен сценарий. Сами герои, находясь в «реальном» сценическом пространстве, поданы так, как будто играют иные роли. Происходит подмена реального кажущимся. Помимо этого, финал являет собой явно трагикомическую сцену порицания Фальстафа лесными духами



и нимфами. Осмеяние сменяется всеобщим ликованием и единением действующих лиц вокруг победы над пороком и грехом, как положено в мистерии, где происходило объединение зрителей и участников представления вокруг центральных религиозных постулатов. Напомним, в мистерии традиционно соединялись как светские, так и религиозные музыкальные жанры: мотеты, молитвы, хоралы, гимны, мадригалы, всякого рода полифонические песни, в том числе шуточные и иронические. Помимо совмещения на разных ярусах мистериального действия религиозных сюжетов из разных эпох, в него включались бытовые комические эпизоды, которые исполняли труппы актёров из числа мимов, менестрелей, лирические сцены с песнопениями трубадуров, труверов, миннезингеров, мейстерзингеров.

В опере «Фальстаф» Верди присутствует совмещение иронических комедийных сюжетных линий внешнего действия, лирико-психологического внутреннего действия, философско-символического пласта: на протяжении всей оперы развивается линия Зла – Добра, порока – добродетели. Это показано не только через глобальный конфликт Фальстафа и всех остальных действующих лиц. Виндзорские кумушки во всех своих поступках неоднозначны: ради осуждения донжуанства Фальстафа, они его провоцируют притворными объяснениями в любви, лицемерят, скрывая свои истинные намерения. Их образы амбивалентны. Это подтверждается наличием весьма значимым для концепции целого принципом *ролевых игр*. Они возникают в разных эпизодах действия по произволу «кумушек», разыгрывающих любвеобильного героя. Можно выстроить персонажей в цепочки по признаку их взаимодействия друг с другом внутри ролевой игры: Фальстаф – Алиса – мистер Форд, кумушки – Фальстаф, миссис Куикли – Фальстаф. Ироническим линиям противостоит искреннее чувство Фентона и Наннеты. Использование комплекса двух игровых принципов в драматургии и композиции оперы – «театра в театре» и ролевой игры, в дальнейшем, станет характерной чертой творчества представителей итальянского веризма конца XIX – начала XX веков. Драматургическим конфликтом оперы Р. Леонкавалло «Паяцы» явится противостояние событий любовного треугольника и сюжета в духе комедии del arte, которую разыгрывают на подмостках сцены те же герои.

Полихроничность и полипространственность мистерии с характерным для неё методом выхода в другое пространство были важнейшей чертой романтического искусства в целом. Черты мистериальности в опере «Фальстаф» особенно ярко воплощает финал оперы, его итоговая fuga, посредством которой открывается иное пространство бытия: из сценического пространства происходит перемещение в пространство природного космоса, фантазмагии и сна. Именно fuga композиционно и тематически концентрирует в себе, «сворачивает» все процессы оперы в единую сжатую спираль. Подчеркнём, что Верди начал сочинять «Фальстафа» именно с финальной сцены, с fugи, а лишь потом обратился к первому действию. Эта особенность объясняет многие закономерности оперного процесса. Сквозная структура оперы, весь её интонационно-гармонический процесс, открытые формы монологов, ансамблевых и хоровых сцен неудержимо ведут к fugе финала, которая втягивает всех героев и зрителей в единство прославления великой шутки Бытия. Тем самым, композитор словно переворачивает своё отношение к смеху, намекая на то, что если весь мир есть театр, то это ещё и смеховой театр, некий карнавал Бытия¹. Об этом размышляет в своих монографиях М. Бахтин [2], утверждая, что карнавал есть важнейшая характерная черта эпохи романтизма. Ибо тот, кто умеет смеяться над собой, велик и недосягаем; его смех преодолевает тяготы жизни. В конечном счёте, в финале «Фальстафа» утверждается идея торжества Жизни и Любви как всеобщего Блага. Так у Верди выявляется величие и масштабность образа главного героя – Фальстафа. Он умеет смеяться, может через смех поднять острую проблему социального, морального и философского плана. По мнению Й. Хёйзинги, игра воспитывает «человека общественного», способного добровольно и сознательно участвовать в жизни коллектива, подавлять свои эгоистические интересы,

¹ Использованный Верди метод выхода в мистериальное пространство сочинения и приём полифонизации драматургии оказался широко востребован в искусстве XX столетия. Однако шутка и смех перерастут в сарказм, парадокс или трагический гротеск в операх «Любовь к трём апельсинам», «Огненный ангел» С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, «История доктора Фауста» А. Шнитке.



руководствоваться понятиями солидарности, чести, самоотречения [11]. Именно об этом красноречиво свидетельствуют три монолога главного героя – о чести, о любви, об обществе.

В композиции оперы происходит движение от одного конфликта к другому. Между собой конфликтуют влюблённые Нанетта и Фентон, мистер и миссис Форд. Фальстаф вступает в конфликт со всем обществом в целом и, одновременно, с отдельными героями (доктор Кайюс, хозяин таверны, Форд), со своим окружением – Бардольфом и Пистолем, и, наконец, борется с самим собой. Принцип бесконечного состязания, использованный композитором, подкрепляет главенство концепции игры.

Идея конфликтности обнаруживается в музыкальном процессе через поляризацию тематизма всех персонажей. Иногда текстово-сценическая основа комедии и музыка вступают в парадоксальное взаимодействие, когда интонационно-тематический процесс противоречит сценическому ряду. К тому же герои оперы находятся в драматически-напряженной ситуации ожидания, что напоминает эпизоды гениального «Тристана» Вагнера. Фальстаф ожидает, что его планы исполнятся, свидания состоятся, но каждый раз в последний момент, все они внезапно рушатся. Мистер Форд выжидает момента разоблачения своей жены в её связи с Фальстафом, но всё разворачивается по законам непредсказуемости стихийного Бытия². У Верди ситуация ожидания подводит к подмене ожидаемого иным, сюжет развивается не так, как предполагалось, что вовсе не случайно. В этом проявляется шекспировский принцип непредвиденности события, ситуации, мотивов поведения героя – игровой принцип, представленный Й. Хёйзингой, как основа любой игры. Уникально то, что данный метод не просто расширяет сюжет, привнося в него новые краски, но и скрепляет всё действие, подчёркивая его сквозной характер.

Принцип кадровости, присущий сценическому процессу, развивается и в музыке. Тематический процесс в «Фальстафе» подчинён игровой логи-

ке. Этим объясняется его своеобразие: тематизм разветвляется, образует побочные линии, и может показаться, что в «Фальстафе» нет симфонической идеи, единого русла, которое вобрало бы в себя направленную энергию симфонического становления. Но это опровергается логикой проходящего через всю оперу сквозного музыкально-тематического процесса, связанного с подготовкой темы итоговой фуги, что свидетельствует о наличии в сочинении сплошной, *континуальной симфонизации*, по классификации Г. Калошиной [6, с. 42–43]. В финале второй картины третьего действия все герои и сюжетные линии объединяются всеобъемлющей формой фуги. Она подводит итог длительного, многоуровневого, по сути, полифонического развития музыкального и сценического рядов, начатого в оркестровом вступлении к опере. Драматургию «Фальстафа» можно считать интенсивным полифоническим процессом, а фугу – формой высшего порядка сочинения. «Под формой высшего порядка (её ещё называют формой второго плана) имеется в виду возникновение внутри вокально-инструментального сочинения структурного объединения его разделов на уровне целого действия, спектакля» [5, с. 24].

Таким образом, в «Фальстафе» Верди сумел воплотить свою оригинальную модель музыкальной драмы в жанре комедии, к которой он шёл на протяжении своего творчества. Эта модель обнажает и решает проблемы социума, раскрывает философскую суть Бытия. «Глубокое общечеловеческое значение комедии заключается не в прямом поучении, а в особом социальном чувстве, которое оно развивает. В отличие от трагедии, где особенно важна яркая индивидуализация характеров, комедия типизирует пороки. Вот почему комическому жанру присущи всякого рода маски, что подтверждается почти всей историей театра» [1, с. 44].

Музыкальная драма Верди, развёрнутая в комедийном жанре, обращена к будущему, к поискам и экспериментам оперного театра XX века. Выявленные в «Фальстафе» игровые принципы и примеры, подтверждающие их работу, не только свидетельствуют об использовании концепции игры в произведении, но доказывают её основополагающую роль, воздействуют на композицию и драматургию оперы. Игровые модели, представленные Верди, развиваются в творчестве Р. Штрауса, в ряде его

² Романтики трактуют историческое Бытие как непредсказуемую цепь случайных событий, не имеющих причинно-следственных связей, понимая историю человечества как стихийный процесс.



опер неоклассического периода, начиная с «Кавалера роз». Это показано в статье Г. Калошиной [4], проводящей параллели игровых принципов музыкального театра Р. Штрауса и опер В.А. Моцарта, что вводит в контекст исторических параллелей оперы «Фальстаф» ещё и имя великого венца.

Посылая либретто исполнителю главной партии В. Морелю ещё до выхода в свет клавира, композитор писал: «Изучайте, вдумывайтесь, сколько хотите, в стихи и слова либретто, но не слишком

занимайтесь музыкой. Наверное, вам покажется странным то, что я говорю сейчас, но, если музыка по-настоящему характерна, если образ действующего лица хорошо схвачен, если выражение слова в пении точно, музыка получается естественно, рождаясь, так сказать, сама собой» [3, с. 368]. Своим напутствием Верди хотел донести до исполнителя роли Фальстафа главную идею: нужно быть настоящим актёром, играть свою роль так, будто играешь свою жизнь. Ибо там, где есть игра, – там торжествует жизнь.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М.: Наука, 1980. 342 с.
- 2/ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабло и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. литература, 1990. 543 с.
- 3/ Верди, Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. статья А.Д. Бушен. М.: Сов. Комп., 1972. 382 с.
- 4/ Калошина Г. Игровые модели в театре В. Моцарта и Р. Штрауса // Моцарт и моцартианство. М.: Изд. «Композитор», 2007. С. 144–160.
- 5/ Калошина Г. Принципы симфонизации в полижанровых сочинениях А. Онеггера. Ростов-н/Д.: РПО РГИПО, 2018. 208 с.
- 6/ Калошина Г. Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX – начала XXI века // Проблемы музыкальной науки. Уфа: УАИ, 2014/2(15). С. 42–48.
- 7/ Маяцкая И. Концепция игры в оперном творчестве Верди (на примере оперы «Бал-маскарад»). Рукопись. Ростов-н/Д.: РГК, науч. библ., 2016. 208 с.
- 8/ Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1978. 308 с.
- 9/ Соловцова Л. Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1986. 402 с.
- 10/ Шекспир У. Генрих IV. Генрих V. Виндзорские насмешницы. Собр. Соч. в 8 томах. Том 4. М.: Госиздат «Искусство», 1959.
- 11/ Хейзинга Й. Homo Ludus. М.: «Прогресс-Академия», 1992. 458 с.

REFERENCES

- 1/ Anikst, A. (1980), *Teoriya dramy na Zapade v pervoi polovine XIX veka. Epokha romantizma* [The theory of drama in the West in the first half of the XIX century. The Era of Romanticism], Nauka, Moscow, 342 p. (in Russ.)
- 2/ Bakhtin, M.M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rablo i narodnaya kul'tura sredne-vekov'ya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance], Khudozh. literatura, Moscow, 543 p. (in Russ.)
- 3/ Verdi, Dzh. (1972), *Izbrannye pis'ma* [The Selected letters] / sost., per., vstup. stat'ya A.D. Bushen, Sov. Komp., Moscow, 382 p. (in Russ.)
- 4/ Kaloshina, G. (2007), "Game models in the theater of V. Mozart and R. Strauss", *Mozart i Mozartiana* [Mozart and Mozartianism], Publishing house "Composer", Moscow, pp. 144–160. (in Russ.)

- 5/ Kaloshina, G. (2018), *Printsipy simfonizatsii v polizhanrovyykh sochineniyakh A. Oneggera* [The principles of symphonization in the multi – genre works of A. Honegger], RPO RGIPO, Rostov-on-the-Don, 208 p. (in Russ.)
- 6/ Kaloshina, G. (2014), "Varieties of symphonization processes in French opera and oratorio of the XX – beginning of the XXI century", *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of musical science], no. 2(15), UAI, Ufa, pp. 42–48. (in Russ.)
- 7/ Mayatskaya, I. (2016), *Kontseptsiya igry v opernom tvorchestve Verdi (na primere opery "Bal-maskarad")* [The concept of the game in Verdi's operatic work (on the example of the opera "Masquerade Ball")], the manuscript, RGK, nauch. bibl., Rostov-on-the-Don, 208 p. (in Russ.)
- 8/ Ordzhonikidze, G. (1978), *Opery Verdi na syuzhety Shekspira* [Verdi's Operas on Shakespeare's plots], Muzyka, Moscow, 308 p. (in Russ.)
- 9/ Solovtsova, L. (1986), *Dzhuzeppe Verdi* [Giuseppe Verdi], Muzyka, Moscow, 402 p. (in Russ.)
- 10/ Shekspir, U. (1959), *Genrikh IV. Genrikh V. Vindzorskie nasmeshnitsy* [Henry IV. Henry V. The Windsor Mockers], *Sobr. Soch. v 8-mi tomakh. Tom 4, Gosizdat "Iskusstvo"*, Moscow. (in Russ.)
- 11/ Kheizinga, I. (1992), *Homo Ludus*, "Progress-Akademiya", Moscow, 458 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Калошина Галина Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
E-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

Кисель Ангелина Евгеньевна, студентка 2 курса специальности «Музыковедение», Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
E-mail: angelinkakisel@yandex.ru

Authors information

Galina E. Kaloshina, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Music History, Rachmaninov Rostov State Conservatory
E-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

Angelina E. Kisel, 2st year student of the specialty Musicology, Rachmaninov Rostov State Conservatory
E-mail: angelinkakisel@yandex.ru