

## АТТРИБУТЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ

Д.А. Ивачева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье рассматривается феномен театральности как межвидовая эстетическая категория. Данная работа раскрывает содержание понятия театральности в фортепианной музыке с точки зрения театральных атрибутов. Основную часть исследования составляет описание атрибутов театральности, позволяющих говорить о зрелищности и действенности в фортепианном искусстве. Особое внимание уделено персонажности, картинности и характерности как воплощению предметности, пространственности, оригинальности, конкретности, портретности в музыке. На примере некоторых пьес из цикла «10 пьес из балета «Ромео и Джульетта»» С.С. Прокофьева установлено, что воплощение персонажей литературных первоисточников значительно обогащается посредством музыки. Указано на атрибут игры, реализующий ощущение двойственности: реальный и идеальный планы. Определяется атрибут контрастности со стороны рельефности персонажа, пространственного ощущения в музыке. Упоминается о событийности, способствующей представлению сценического действия в фортепианном искусстве. В заключение уточняется место атрибута условности, который преодолевается посредством музыкальных выразительных средств. Автор также обращает внимание на атрибут гиперболизации как неотъемлемой составляющей театральности. Обосновывается мысль о том, что проникновению театральности в фортепианную музыку способствует системное единство средств выразительности. В статье приводятся примеры фортепианных пьес, изначально театральных, для выявления особенностей этой музыки. Это дает возможность рассматривать в дальнейшем фортепианную музыку нетеатрального происхождения в аспекте театральности.

**Ключевые слова:** театральность, фортепианная музыка, театральные атрибуты, персонажность, картинность, характерность, игровая стихия, событийность, контрастность, условность, гиперболизация.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Ивачева, Д.А. Атрибуты театральности в фортепианной музыке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 74–83. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-74-83.

## ATTRIBUTES OF THEATRICALITY IN PIANO MUSIC

D.A. Ivacheva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

**Abstract.** The article examines the theatricality phenomenon as an interspecies aesthetic category. This work reveals the content of the concept of theatricality in piano music from the point of view of theatrical attributes. The main part of the research is a description of the attributes of theatricality, which allow us to talk about the spectacularity and effectiveness in the art of piano. Particular attention is paid to character, picturesque and specificity as the embodiment of objectivity, spatiality, individuality, concreteness, and portraiture in music. Based on the analysis of piano works from S.S. Prokofiev's ballets, it has been established that the embodiment of the characters of literary primary sources is significantly enriched through music. Much attention is paid to the eventfulness that contributes to the presentation of stage action in the art of piano. An attribute of the game that realizes the feeling of duality

is indicated: real and ideal plans. The attribute of contrast is determined from the side of the character's relief, spatial sensation in music. In conclusion, the place of the attribute of convention is specified, which is overcome by means of musical expressive means. The author also draws attention to the attribute of hyperbolization as an integral part of theatricality. The idea is substantiated that the penetration of theatricality into piano music contributes to the systemic unity of means of expression. This problem has been little studied and requires further research.

**Keywords:** theatricality, piano music, theatrical attributes, personality, picturesqueness, specificity, game element, eventfulness, contrast, convention, hyperbolization.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Ivacheva, D.A. (2021), "Attributes of theatricality in piano music", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 3, pp. 74–83. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-74-83.

Театральность – особое качество, определяющее совокупность выразительных средств, отличающих театр от других видов искусства в том аспекте, что в театре создается особая реальность, в которой существуют актеры по установленным законам. Сотворение этой реальности происходит посредством таких выразительных средств, как мизансцена, сценография, сценическое освещение, пластика, темпоритм разворачивающегося действия, звук и т.д.

В музыкознании большое значение приобрела театральность, как эстетическая характеристика музыкального произведения. Понятие театральности в музыке понимается как внемузыкальный компонент. Это предполагает привнесение ряда атрибутов, характерных для театра, в фортепианное искусство, воплощающихся выразительными средствами музыки.

Сторона театра «представление в лицах» (Курышева Т., 1984, с. 98) ведет за собой персонажность, как один из важных атрибутов театральности. О важности персонажа для создания театра Г. Ганзбург пишет: «Театру, чтобы быть театром, не требуются обязательно декорации, занавес, сценические костюмы, грим, даже зрительный зал. Единственное, что нужно обязательно, – раздвоение образа: актер (реальный план) и персонаж (идеальный план)» (2005, с. 109). Это понятие вбирает в себя не только иллюстративность,

портретность, но и явное вычленение отдельных элементов музыкальной выразительности, их индивидуализацию. Через музыку возможно показать черты характера, темперамент, палитру сменяющихся настроений в общем течении музыкального произведения. Подобная зрелищная картина не статична, она имеет способность жить своей жизнью внутри звуковой палитры.

Важным моментом является то, что для преодоления условного, эскизного воплощения персонажа в музыке необходимо «комплексное восприятие зрительного образа» (Эйзенштейн С., 1964, с. 593). Пластичность и зримость может существовать в музыке, благодаря совокупности средств выразительности. Для такого способа изложения музыкального материала очень важна оригинальность каждого элемента фактуры. В ней становится все важным, нет сквозного развития, общего движения. Мелодическая линия, ее звуковысотный рельеф, ритм, регистр, гармония, штрих, темп, агогика – все это играет свою роль в создании представления в музыке.

Латинское слово «persona» уходит своими корнями в античный театр, где так обозначалась актерская маска. Как указывает Е.В. Назайкинский, начиная с эпохи Барокко инструментальная музыка стала вырабатывать свои «специфические приемы персонажной стилистики» (2003,

с. 218). В музыке персонаж как экстрамузыкальное понятие появился в жанрах музыкального театра в виде героя действия. Имея литературный первоисточник, персонаж оперы конкретен: у него есть имя, биография, характер, темперамент. Герой существует в рамках определенной жизненной ситуации и взаимодействует с другими действующими лицами. Исходя из этого, для проявления персонажности в инструментальной музыке важна конкретизация, предметность музыкального материала. В противовес этому выступают лирические образы в фортепианной музыке, для которых характерен принцип развертывания. Музыкальный материал переживается как бы изнутри. Лирика абстрактна и не имеет конкретной предметной образности. Персонаж в музыке же наблюдается извне, как нечто свершившееся, сформированное.

Персонификация художественных образов в музыкальной ткани связана с особенностями тематизма. Для возникновения эффекта зримого образа в большей мере необходимо доминирование функции представления, показа. Тема – «персонаж» должна быть законченным и сформированным структурным звеном композиции. Как указывает Т.Ю. Чернова: «В тематической характеристичности большую роль играют представления о целостных объектах, предметах, процессах. Тема – это не характер-звучание или жест, а характер-персонаж, эмоция, целостное законченное явление» (1984, с. 46). По мнению Е.А. Ручьевской, к репрезентативным функциям музыкального тематизма относятся внетекстовые связи, выходящие за пределы имманентных свойств музыки. К таковым относятся внемузыкальные прообразы, ассоциативные ряды, внешние музыкальные связи (Ручьевская Е., 1977, с. 11).

Для наибольшего вычленения, представления персонажа в музыке необходи-

ма индивидуализация материала. Тема, как необходимый атрибут музыкальной формы, имеет свою структуру и смысловую, эмоциональную, характерную наполненность. Через единство законченности и яркости интонаций определяется самобытность тематической конструкции. Художественную силу музыкальной темы с ее функциями формообразования и содержания ощутил еще И.С. Бах. Но задачей его тематических образований была направленность в сторону символической образности. Театральная же тема-персонаж должна отвечать на запрос синонимичности, яркой внешней эффектности.

Е.А. Ручьевская разделяет тематические структуры на шесть групп, исходя из преобладающего в ней элемента:

1) темы, где «определяющим моментом являются ладовые тяготения и звуковысотные отношения основных, составляющих каркас темы тонов»;

2) «мелодические»;

3) «ритмические»;

4) «гармонические»;

5) «тембровые»;

6) «сонорные» (1977, с. 98–105).

Театр представления может осуществляться через призму фактурно-тембрового, интонационно-мелодического, ладогармонического и ритмического взаимодействия в музыке.

Большую роль в тематической индивидуализации играет тембр. Как и человеческий голос, звучание инструмента имеет свой яркий окрас. В зависимости от тембровой характеристики можно выстроить определенную характерность, темперамент, и даже особенности внешнего вида, возраста темы-персонажа. Т.А. Курышева отмечает: «Так, именно в тембре кларнета *in D* существует в музыкальной памяти Тиль Уленшпигель, солирующей скрипки – Шехерезада, фагота *staccato* – юный Ученик Чародея и т.п.» (1984, с. 100). Но говорить о персонификации тематическо-

го материала возможно только вследствие системного единства выразительных средств: тембра, мелодического профиля, ритма, штриха, гармонии.

Музыка способна вызывать пространственные образы за счет связи зрительных и слуховых ощущений. Такая межчувственная связь, формирующая образность на пересечении разных органов восприятия, называется синестезией (соощущение). Е.А. Ручьевская пишет: «Музыка в процессе развития выработала определенные средства изображения пространства, вызывающие зрительные представления. Это общеизвестные приемы: эхо (имитация отзвука), изображение зрительного представления о расстоянии, о заполненном или пустом пространстве посредством расположения голосов в регистрах (расстояние между звуками, этажами фактуры – заполненное или незаполненное звуковое пространство), имитация реверберации и т.д.» (1977, с. 16).

Пространственные измерения в музыке реализуются на уровне слуховой организации и посредством музыкальной выразительности, что дает ощущение трехмерности – «вертикаль, горизонталь и глубина» (Назайкинский Е., 1982, с. 59–60). Персонажность, для которой характерны визуальность, предметность, умпостигаемость, изобразительность, порождает еще два атрибута театральности – картинность и характерность.

С возникновением оперного искусства в музыке возникла двуплановость, разделяемая на фон и рельеф. Это дало возможность воспринимать музыкальное произведение как живописную картину, дифференцируемую на отдельные пласты изображаемого. Как пишет В.Дж. Конен: «Впервые в музыке появился “второй план”. Вместо многоголосного звучания, одновременно и многотембрового и монолитного, образовалось два противостоящих друг другу и вместе с тем тесно

связанных между собой плана – вокальный и оркестровый. Оркестровая партия была призвана играть роль своеобразного подтекста к мелодическому образу. Она усиливала и дополняла эмоциональные и психологические штрихи, заключенные в мелодической линии, она создавала красочно-изобразительный фон, преломляя отдельные живописные детали сценической обстановки» (1974, с. 76).

Жанр музыкальной картины – это одностороннее симфоническое произведение, которое отражает объекты и явления окружающей действительности. Соответственно понятие картинности в музыке, употребляемое более широко, предполагает конкретизацию образов. Так как в арсенал средств выразительности музыки не входят реальные предметы, визуализация происходит на уровне художественного мышления. На уровне ассоциативного ряда в воображении рождаются образы, предметы, явления.

Картинность, как атрибут театральности, отвечает за внешний облик персонажа. Такое претворение пластических форм, линий, красок живого лица в живописи называется портретом. Если рассматривать картинность, как межвидовое явление в искусстве, то существуют примеры персонажей-портретов в музыке. Для воплощения портрета «Джульетты-девочки» из цикла «10 пьес для фортепиано из балета “Ромео и Джульетта”» Сергей Прокофьев пользуется совокупностью средств музыкальной выразительности. Мелодический рельеф, пассажи, прерывающиеся шестнадцатыми паузами, преобладающий штрих *staccato*, акцентировки, сочетание красочных гармоний, темп *Vivace* – все это направлено на создание нужного зримого образа.

Вторая тема Джульетты воплощена за счет напевной мелодической линии, *legato*, плавного движения, нюанса *p* (пример 1).

Пример 1. С.С. Прокофьев. Фрагменты пьесы «Джульетта-девочка»  
 Example 1. S.S. Prokofiev. Fragments of the play "Juliet the Girl"



Однако комплексное восприятие зримого образа предполагает не только пластическую визуализацию объекта, но и внутреннее наполнение, движение. Для преодоления условности театрального действия необходимо максимально придать реалистичность изображаемому. Как указывает Л. Березовчук: «Оперное действие направлено на создание целостного образа персонажа-человека» (1991, с. 42).

Одним из важных атрибутов театральности для создания зримой целостности персонажа-личности является характерность. Данный атрибут достигается за счет таких средств выразительности, кото-

рые наделяют персонаж неповторимостью, особостью. Как пишет В.Дж. Конен: «Ибо мелодия, которая выражала бы сложную и законченную музыкальную мысль, была бы носителем яркого художественного образа и соответственно могла бы служить основой самостоятельного музыкального тематизма, родилась именно в опере и сформировалась в неразрывной связи с характерным образным строем музыкального театра» (1974, с. 97). Особенный музыкальный язык с яркой образностью, выразительными мелодиями, рожденный в оперном искусстве, воплотился в инструментальной музыке.

Так, благодаря музыкальному воплощению шекспировской Джульетты, у Прокофьева она обогащается большим количеством эпитетов. В первом случае ее можно назвать: шаловливая, озорная, кокетливая, восторженная, проворная, беззаботная, беспечная, игривая и т.д. Во втором случае – мечтательная, светлая, трепетная, изящная и т.д. Слова, характеризующие каждый из приведенных примеров, имеют смысловое единство. Таким образом, можно говорить не о доминировании какого-либо средства выразительности в создании определенного персонажа, а об единой эмоции, которая может трансформироваться, изменяться, преобразовываться в процессе звучания музыкального произведения.

Театр представления в музыке привносит за собой игровую стихию, таким образом рождая еще один атрибут. Игра основывается на своей двойственности – окружающая действительность, «реальный план» и ее условия, заданные обстоятельства, «идеальный план» (Ганзбург Г., 2005, с. 109). Это касается и действующих лиц: актер – конкретный человек и персонаж, которого он играет, и внешних атрибутов сценического действия: декорации, звук, свет, которые воспроизводят predetermined реальность художественного произведения.

В музыке игровая двойственность воплощается на основе звучащего в произведении. Т.А. Курышева отмечает, что игровая стихия реализуется путем раздвоения звучащего на слышимое и воображаемое, путем «показа со значением» (1984, с. 141). Такой

способ реализации музыкального материала дает возможность проникновения театральности в фортепианную музыку за счет гротеска, шутки, проявления комического. Комедия неразрывно связана с игрой, своими корнями уходящая в различные формы народного театра – скоморошья игры, театр масок, балаган и т.д.

В цикле «10 пьес для фортепиано из балета “Ромео и Джульетта”» Сергея Прокофьева есть музыкальный портрет персонажа Меркуцио. Как известно, шекспировский Меркуцио был молод, горяч, отличался необычным красноречием и зачастую использовал в речи оригинальные обороты, иронию и различные метафоры. Одной из основных его черт является любовь к каламбурам. Поэтому музыкальное воплощение Меркуцио – шутка в разных ее проявлениях. Первая тема (*Allegro giocoso*) основана на яркой сатире: пестрый музыкальный рельеф, охватывающий всю фактуру от большой до третьей октавы, скачкообразное движение, штрих *staccato*, яркие аккорды *brusco*, ритмические акценты, синкопы (пример 2).

Средний эпизод погружает слушателя в атмосферу умеренной шутливости. Фактура здесь становится значительно разреженной. Мелодическая линия находится в басу, построена во круг ноты *e*. Штрих *staccato*, аккорды на слабую долю в правой руке, скачкообразное движение мелодии в нюансе *p* составляют портрет скерцозности (пример 3).

Вся пьеса рисует портрет Меркуцио с главной его чертой – бравурности и шутливости. Крайние части можно охарактеризовать следующими эпитете-

Пример 2. С.С. Прокофьев. Фрагмент пьесы «Меркуцио»  
 Example 2. S.S. Prokofiev. Fragment of the play "Mercutio"

**Allegro giocoso** ♩ = 160

Пример 3. С.С. Прокофьев. Фрагмент пьесы «Меркуцио»  
 Example 3. S.S. Prokofiev. Fragment of the play "Mercutio"

[Умеренно, шутливо]  
**Moderato scherzando**

*tranquillo*

тами: искрометно, бойко, ловко, феерично, порывисто, пламенно, азартно. Средняя часть несколько меняет краски, и теперь Moderato scherzando становится вкрадчивым, емким, неприхотливым, причудливым.

Очень важен для игровой стихии в музыке эффект неожиданности, преломляющий естественное течение произведения. В этом случае имеет место упомянуть о маске в музыке. Данное понятие понимается как некое утрирование, преувеличение, нарочи-

тость музыкального материала. Этого можно добиться путем острого контраста, подчеркнутого отрывистого штриха, разнообразной акцентировки. Тогда возникает эффект рельефности, выпуклости показа звучащего, обострения и акцентировки главного, разграничения образов. Немаловажным является смена масок, резкая и неожиданная. Так мы видим стремительно сменяющиеся на стыке друг друга эпизоды в упомянутых выше портретах Джульетты-девочки и Меркуцио.

Контрастность – специфическое свойство музыки, проявляющееся в столкновении разноплановых тем, которые вступают в противостояние между собой и не соединяются в единой линии. Такой способ музыкального развития реализует пространство в музыке. Персонифицированной тематической структуре в произведении для развития необходимо движение, будь то эмоциональные градации персонажа или ситуативное изменение, сюжетное развитие, взаимодействие с другими героями. Этому соответствует атрибут событийности.

Событие – это то, что имеет место быть, происходить в любой пространственно-временной точке. В музыкальном произведении каждое событие заключено в определенную последовательность, имеющую логику своего развития, выстроенную по правилам драматургии. Такая цепочка событий в художественном произведении называется сюжетом. Как указывает В.И. Немковская: «Ключевой характеристикой сюжета, ее определяющим фактом... является динамичность, изменяемость» (2002, с. 48). Событийность в музыке трактуется довольно широко. У Е.В. Назайкинского это любой переход (1982), у Е.А. Ручьевской – сдвиг (1981), М.Г. Арановский же интерпретирует сюжет, как специфическое явление в музыке, которое присуще любому музыкальному тексту как осуществляющемуся во времени (1998).

Театру присуща условность. Картонные мечи, скупые декорации, преувеличенная громкость речи, чтобы было слышно в последних рядах. Но подлинное искусство и театра, и опе-

ры в том, что эти качества – преодолеваются, маскируются, уничтожаются. Тогда возникает «степень правдоподобия» увиденной театральной реальности. В музыке этот атрибут побеждается более успешно, поскольку нет условных атрибутов театральных жанров. Это возможно воспринимать «как изображение жизни, как модель жизненных коллизий» (Курышева Т., 1984, с. 138).

Игра на сцене предполагает преувеличенную надбытовую манеру поведения актеров. В.Е. Хализев замечает: «Театральность – это жестикация и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный, массовый эффект, своего рода гипербола “обычного” человеческого поведения, присутствующая в самой жизни. Она является антиподом бедности и скупости, камерной замкнутости и невыразительности форм действия» (1978, с. 14). Такой способ сценической подачи материала осуществляется за счет атрибута гиперболизации.

Таким образом, пространственно-временной принцип развития присущ как театру, так и музыке. Такой путь ведет к возможному взаимодействию данных искусств. За объемные пространственные ощущения в фортепианной музыке отвечает системное единство всех средств выразительности. Характерность персонажа достигается за счет временных выразительных средств, динамических акцентов, артикуляции. Комплексное межчувственное восприятие возникает во взаимодействии тембра, мелодического профиля, ритмического рисунка. Т.А. Курышева пишет: «И подобно тому, как естественная предпосылка



персонафицированного восприятия тембра обусловлена ассоциациями с голосом, возникает возможность персонафицированного восприятия ритмо-ударного материала через ас-

социации с жестом, движением, действием, за которыми, в свою очередь, скрываются определенные черты характера или соответственный круг эмоций» (1984, с. 106).

#### ЛИТЕРАТУРА

Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.

Березовчук Л.Н. Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр: Сб. тр. РИИИ. СПб., 1991. С. 36–92.

Ганзбург Г.И. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 106–119.

Конен В.Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.

Курьшева Т.А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 200 с.

Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

Немковская В.И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: Дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2002. 178 с.

Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 161 с.

Ручьевская Е.А. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность. Л., 1981. С. 120–138.

Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.

Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.

Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. 702 с.

#### REFERENCES

Aranovskii, M.G. (1998), *Muzykalnyi tekst. Struktura i svoystva* [Musical text. Structure and properties], Kompozitor, Moscow, 344 p. (in Russ.)

Berezovchuk, L.N. (1991), : “Opera as a synthetic genre (preliminary notes on the psychological prerequisites of the complementarity principle and its role in musical theatre), *Muzykalnyi teatr* [Musical theater], Saint Petersburg, pp. 36–92. (in Russ.)

Chernova, T.Yu. (1984), *Dramaturgiya v instrumentalnoi muzyke* [Drama in instrumental music], Muzyka, Moscow, 144 p. (in Russ.)

Eizenshtein, S.M. (1964), *Izbrannye proizvedeniya: V 6 t.* [Selected Works in 6 Volumes], Vol. 3, Iskusstvo, Moscow, 702 p. (in Russ.)

Ganzburg, G.I. (2005), “Robert Shumann’s song theatre”, *Muzykalnaya akademiya* [Music academy], no. 1, pp. 106–119. (in Russ.)

Khalizev, V.E. (1978), *Drama kak yavlenie iskusstva* [Drama as a phenomenon of art], Iskusstvo, Moscow, 240 p. (in Russ.)

Konen, V.G. (1974), *Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovani kllassicheskoy simfonii)* [Theater and symphony (the role of opera in the formation of a classical symphony)], 2 ed., Muzyka, Moscow, 376 p. (in Russ.)

Kuryshcheva, T.A. (1984), *Teatralnost' i muzyka* [Theatricality and music], Sovetskii kompozitor, Moscow, 200 p. (in Russ.)

Nazaykinskii, E.V. (1982), *Logika muzykalnoi kompozitsii* [The logic of musical composition], Muzyka, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Nazaykinskii, E.V. (2003), *Stil i zhanr v muzyke* [Style and genre in music], VLADOS, Moscow, 248 p. (in Russ.)

Nemkovskaya, V.I. (2002), *Personazh kak kategoriya muzykalnoi poetiki* [Character as a category of musical poetics], Cand. Sc. (Art Criticism), Yekaterinburg, 178 p. (in Russ)

Ruchevskaya, E.A. (1977), *Funksii muzykalnoi temy* [Music theme functions], Muzyka, Leningrad, 161 p. (in Russ.)

Ruchevskaya, E.A. (1981), “The formative principle as a historical category”, *Istoriya i sovremennost'* [History and modernity], Leningrad, pp. 120–138. (in Russ.)

**Сведения об авторе**

Ивачева Дарина Андреевна, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор – Н.С. Бажанов)

darinaivacheva1308@yandex.ru

**Author information**

Darina A. Ivacheva, Postgraduate of the M.I. Glinka at the Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – Doctor of Art History, Professor – N.S. Bazhanov)

darinaivacheva1308@yandex.ru

Поступила в редакцию 25.04.2021

После доработки 30.08.2021

Принята к публикации 31.08.2021

Received 25.04.2021

Revised 30.08.2021

Accepted for publication 31.08.2021