

Е. В. ПАНКИНА

*Новосибирская государственная консерватория (академия)**им. М. И. Глинки*

УДК 78.01

МУЗЫКА В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ

Представление о Лоренцо Медичи Великолепном как о правителе-меценате, правителе-творце ранее всего оказалось сформулировано Франческо Гвичардини («История Флоренции», 1508–1509). Он сообщает о содействии Лоренцо развитию «поэзии на итальянском языке, музыки, архитектуры, живописи, скульптуры и вообще ремёсел и искусств, произведения которых наполнили город; успех этот был достигнут и благодаря тому, что сам Лоренцо, весьма разносторонне одарённый, умел оценить и отличить наиболее талантливых людей, в результате чего все состязались друг с другом, лишь бы доставить ему удовольствие» [1, с. 77]. Обратим внимание здесь на почётное место музыки в ряду искусств.

Процесс осмысления и, в значительной степени, мифологизации фигуры Лоренцо в полную силу развернулся при его потомке, Великом герцоге Тосканском Козимо I. А. Шастель относит формирование «легенды о Медичи» к 1560-м годам, а именно к циклу фресок Джорджо Вазари и Чиголи (Лодовико Карди) на третьем этаже Палаццо Веккьо (1556–1558), включающему плафон «Апофеоз Лоренцо». В его описании Вазари раскрывает образ правителя-гуманиста: «Прошу Вас посмотреть на последнюю фреску, где Лоренцо с открытой книгой в руках сидит среди множества учёных, и все они держат книги, карты, циркули ... Здесь видно, как ... он предавался удовольствиям, изучению философии и литературы в обществе школы учёных, с которыми он, вящего ради спокойствия, занимался науками то в Поджо а Кайяно, то в Кареджи» (цит. по: [3, с. 14–15]). Заметим, что, согласно Вазари, занятия музыкой к досугам Лоренцо не относятся.

Немногом ранее, а именно в 1554 году, вышло в свет первое, ещё неполное, собрание литературных опытов Лоренцо, а через пять лет – знаменитое издание Антон Франческо Граццини «Собрание карнавальных песен и триумфов», по существу, ставшее памятником карнавальной поэзии эпохи Лоренцо и его самого [6].

Задолго до создания песенных текстов Лоренцо совершил значительные шаги в областях латинской и итальянской поэзии (в юности – под руководством Джентиле Бекки, настоятеля Сан Джованни). Уровень освоения им классических форм, как и их соотношение, представляет собрание его произведе-

ний «Канцоньере» (1465–1470), включающий одну балладу, пять секстин, восемь канцон и сто восемь сонетов. Кастильоне так отзываясь о поэтическом стиле Лоренцо: «разве было бы правильно не доверять в вопросах языка Полициано, Лоренцо Медичи, Франческо Дьяччето и некоторым другим, тоже тосканцам, у которых учёности и вкуса, пожалуй, не меньше, чем у Петрарки и Боккаччо» [2, с. 226–227].

Канцоны, комментарии к ним, карнавальные песни и триумфы Лоренцо создавались в окружении и в определённой степени под воздействием некоторых членов его «бригады». В неё входил круг самых близких друзей и недолговечных приятелей, имевших прямое отношение к его увлечению возвышенной и песенной поэзией, а также карнавальными постановками в 1480–1490-е годы.

Назовём, прежде всего, фигуры, связывающие бригаду с Платоновской академией. Крайне примечательна личность Алессандро Браччези (1445–1503), «Franciscus notarius» – юриста, секретаря Республики, дипломата и историка, члена академии Фичино. Браччези вошёл в историю поэзии как разноплановый автор, создавший на вольгаре¹ и латыни более двухсот обычных и «хвостатых» сонетов, элегии, эпиграммы и четыре карнавальные песни (их датировки отсутствуют). Об интересе Браччези к музыке свидетельствует выполненный по его заказу нотный манускрипт (ныне находится во Флорентийской Национальной библиотеке). К академикам Кареджи принадлежал также Нальдо Нальди (1436 – ок. 1513) – профессор-гуманист Флорентийского и Пизанского университетов, член Платоновской академии, автор многих поэтических и прозаических опытов, в том числе роemetto sulla giostra («стихотвореньице на джостру»), певшегося великим литератором, другом Лоренцо и учителем его сыновей Анджело Полициано.

Среди выходцев из старинных флорентийских семей, строивших в опоре на Медичи политическую карьеру, выделяется Сиджизмондо делла Стуфа (1454–1490?) из древнего германского знатного рода Лоттеринги. Некоторое время секретарём у него служил Полициано (до перехода в дом Медичи осенью 1473 года), сложивший в данный период ставшую образцом флорентийского петраркизма этого времени знаменитую элегию на смерть невесты делла Стуфы – Альбьеры делла Альбицци.

Среди литераторов, преимущественно комических поэтов, в окружении Лоренцо, безусловно, особенно важны братья Пульчи – Лука (1431–1470), Луиджи (1432–1484) и Бернардо (1438–1488). Наиболее яркий – Луиджи – был вхож в дом Лоренцо в 1461–1469 годах, оказывая ему услуги, связанные с дипломатическими поручениями и покупкой музыкальных инструментов. Самым значительным его творческим достижением этого времени стала поэма «Бека из Дикомано», пародирующая «Ненчу». В середине 1470-х Пульчи не сошёлся с более важным для Лоренцо в это время кругом гуманистов Кареджи, и отношения с Великолепным оказались расстроены, хотя своего «Морганте» Луиджи Пульчи начал создавать по заказу матери Лоренцо – Лукреции Торнабуони (1478). Роль его братьев в окружении Лоренцо меньше: Лука посвящал ему свои поэмы, Бернардо примечателен религиозной поэзией и «священными представлениями», создание которых соответствовало значительному интересу к этому жанру семьи Медичи. Таким образом, участие всех Пульчи в разработке собственно карнаваловых представлений следует исключить, хотя влияние Луиджи на комическую поэзию Лоренцо несомненно.

Напротив, автор шуточных сонетов, друг Полициано и враг Беллинчони и Пульчи, священник Маттео Франко (1447–1494) до конца оставался близким Лоренцо. Он стал домочадцем Медичи в 1474 году и впоследствии оценивался как один из самых значительных деятелей общественной жизни. В отдалении от Флоренции в самые насыщенные музыкально-поэтическим творчеством для Лоренцо 1488–1490-е годы оказался Бернардо Беллинчони (1452–1492) – комический поэт, автор бурлескных сонетов, одно время служивший у Лоренцо, но в 1483–1485 годы перебравшийся к Лодовико Моро в Милан. Лишь одного комического поэта из окружения Лоренцо можно с уверенностью связать с музыкальными трудами Великолепного 1480–1490-х годов. Это друг Маттео Франко, священник, успешный дипломат и поэт-импровизатор Баччо (Бартоломео) Уголини (1476–1493/1494), входивший также в круг академиков. По сохранившимся данным, Уголини сочинял музыку, играл на лире и имел прямое отношение к мантуанской постановке «Орфея» Полициано как исполнитель главной роли и автор «вставной» латинской канцоны (см. об этом: [8, с. 6–7]).

Бригата Лоренцо менялась со временем, что отражало движение интересов Великолепного: от юношеских развлечений к интеллектуальному труду, от сельских досугов к беседам на вилле Кареджи. Следовательно, есть основания считать, что содержание лирических канцон и продиктованных политическими соображениями карнаваловых триумфов и песен Лоренцо вобрало в себя как опыт смеховой

поэзии, так и актуальные гуманистические мотивы. Религиозный театр, народные праздничные формы, литературная классика, мифология и история, – все эти компоненты сложились в художественное целое, новизна которого во многом оказалась обеспечена также иным, по сравнению с недавним прошлым, качеством музыки. Личность Лоренцо в этом плане стала определяющей ввиду его несколько нового отношения к музицированию, по сравнению с другими членами семьи.

В приведённом выше высказывании Гвиччардини о разнообразных интересах Великолепного музыканта следует сразу за словесностью и находится на первом месте среди всех искусств, что для мужчин из семьи Медичи не было обычным. Лоренцо – первый представитель рода, всерьёз обратившийся к музыке, освоивший навыки пения и игры на лютне. Его дед и отец предпочитали искусства «вещественные», имеющие выражаемую во флоринах ценность и могущие войти в семейное состояние; кроме того, визуальные образы способствовали укреплению статуса Медичи. Впрочем, известно, что Пьеро де Медичи в 1468 году, незадолго до смерти, занимался наймом нижненидерландских музыкантов.

Аристократическое понимание музицирования Лоренцо воспринял от матери, Лукреции Торнабуони, получившей воспитание, соответствующее модели *donna di palazzo* (см. об этом: [4, с. 32]). Будучи, согласно семейной традиции и собственным склонностям, вовлечённой скорее в религиозное творчество (лауды и священные представления), она дала детям светское музыкальное образование. Учителем Лоренцо и его сестёр был органист Антонио Скварчалупи. Об уважении Лоренцо к Скварчалупи и понимании значения этого музыканта для Флоренции свидетельствует факт заказа в 1490 году его бюста Бенедетто да Майяно для установки в Санта Мария дель Фьоре; впоследствии при Лоренцо в Палаццо Медичи находились пять органов.

Сведений о музыкальном патронате Лоренцо, как и о его собственном музицировании, сохранилось совсем немного. Известно, что он привлекал на службу, правда, в небольшом количестве, итальянских, фламандских и французских музыкантов, в основном пифаров, в том числе такие действительно крупные фигуры, как Алессандро Коппини (ок. 1465–1527) и Хенрик Изаак (ок. 1450–1517), причём оба представили по три рекомендательных письма. С Лоренцо Изаак, помимо прочих обстоятельств, оказался связан созданием музыки для «Представления о святых Иоанне и Павле» (1488/1490?). О качестве музыкантов Лоренцо отчасти свидетельствует то, что после его смерти кардинал Луиджи д'Арагона был вынужден бороться за то, чтобы получить их.

По-видимому, музыкальная программа Лоренцо была не столь амбициозной, как программы



интеллектуальные и художественные. Риккардо Фубини, редактор издания писем Лоренцо, анализируя, в частности, переписку Медичи и Фичино [5, с. 91–93] в контексте широкого спектра исследований эпохи и личности Лоренцо, в том числе медицинских мифов, к основным занимавшим Лоренцо проблемам культуры относит его академические искания и архитектурные проекты, вообще не упоминающая какие-либо поэтические и музыкальные интересы. Музыка отвечала требованиям момента, а применительно к массовым праздникам рассматривалась как компонент комплексного зрелища, и не более того. Однако в некоторых поэтических произведениях Лоренцо содержатся музыкальные образы, соответствующие общей тематике. Фрагменты эти немногочисленны и кратки; приведём и рассмотрим обнаруженные нами случаи.

В «сельской сагире» «Ненча из Барберино» («Nencia da Barberino», ок. 1470) крестьянин Валлера в полном соответствии с местом действия и общепринятой «пасторальной» трактовкой инструмента упоминает «сельский» корнамюз (волынку): «34: Нашёл тебе в лесу я выводок / Птенцов в одном кусточке; / Тебе их сохраню, они – стайка, / и не увидишь никогда красивей хвастунишек; / а завтра принесу тебе лепешку, / но, чтоб не разозлить вон тех соседей, / я собираюсь, уж прости, / прийти, играя на моей волынке [venir sonando la mie cognamusa]».

В поэме «Охота на куропаток» («Uccellazione di starne», 1473) при описании досуга бригады встречаются жанровые обозначения фроттолы² и канцонны³. Поскольку речь идёт о поэтических опытах, ясно, что в данном случае понятия означают именно стихотворные формы: «40: Луиджи Пульчи остался тоже: / и он пошёл туда сегодня, в рощицу, / тот, чья голова полна фантазий: / захочет выдумать какой-нибудь сонет; / глянь на себя, Корона, ради моего доверья, / что так ворчал сегодня утром в постели, / и вспоминал всякий раз Корону, / охотящегося за фроттолой или канцонной [l'ha a scacciar in frottola o in canzona]». Аналогично в следующем фрагменте из «Канцоньере» («Altre rime», V; 1474) фигурируют фроттола и сонет как поэтические формы: «Ступай, Беллинчон, и сделай вдвое: / шутки, импровизацию, фроттолу и сонет [motti, provviso, frottola e sonetto]».

Другие виды – страмботто⁴ и респетто⁵ – упоминаются в новелле «Джиневра» («La Ginevra», ок. 1470) явно как песенные формы, причём текст песни представляет собой тосканскую разновидность страмботто, и во время создания новеллы, и в несколько последующих десятилетий наиболее востребованную, наряду с барцеллеттой, в песенной поэзии: «Таким образом страдая и мучаясь, бедному Луиджи, находившемуся однажды вечером около своего столь любимого дома, послышался голос Джиневры; которую [он] принялся старательно слу-

шать, ему казалось, что [он] попал в рай, он счёл, что она, напевая что-то вроде респетто или подлинного страмботто [cantando un tal rispetto o vero strambotto], говорила о себе самой: “Амур, я вижу, что от твоей стрелы / никто не может защититься: / хоть я – девица юная, / всё же я чувствую в сердце жаркое пламя. / Твоим ударам я не могу больше сопротивляться, / столько всяких бед мне причиняет боль и давит. / Затем, коль хочешь, чтобы я пришла в твоё царство, / вот я – иду служить охотно”».

В карнавальном Триумфе семи планет («Trionfo dei sette Pianeti», ок. 1488–1490) между царями и мудрецами появляются некие музыканты, удостоенные оказаться особенно подвластными могуществу планет: «Мы – семь планет, что в вышине, / оставляем для неба веру на земле. / От нас – все блага и все беды, / что гнетут вас, несчастные, и радуют; / то, что случается с людьми и всем живущим, / растениями и камнями, знаем, идёт от нас; / сразим, кто против нас пойти пытается; / ведём нежнейше тех, кто вверится [нам]. / Печальные, несчастные и слабые; / богатые, почтенные, добрые прелаты и серьёзные; / поспешные, нетерпеливые, гордые, мужественные; / блестящие цари, знаменитые музыканты [musicisti illustri] и мудрецы; / коварные болтуны, лжецы и порочные; / любое злое дело, в конце концов, – от нас».

Единственное развёрнутое прозаическое рассуждение о природе и воздействии музыки, принадлежащее перу Лоренцо, содержится в «Комментариях к моим сонетам» («Comento de' miei sonetti: Nuovo argomento», XXXIII; 1473?). В этом фрагменте примечательна не концептуальная сторона, не являющаяся самостоятельной, но опирающаяся на платоновскую теорию трёх составных частей музыки, а связь концепции идеального звучания с музицированием некоей неназванной дамы. Таким образом, изложение теории приобретает куртуазный характер: «Также с любовью начинали петь птицы, влюблённые в её пение, когда они слышали её поющей нежнейше; начинали вновь одеваться своей листвою и сухие ветви тех деревьев, которые роняли листья, когда сладчайше говорила она. И здесь следует отметить, что в пении и речи моей дамы есть три части, которые, по мнению Платона, содержит музыка. Они таковы: речь, гармония и ритм [el parlare, armonia e ritmo], который, я думаю, есть то, что мы обычно называем рифмой [rima], потому что ритм – это не что иное, как речь, до некоторой степени завершённая, каковы стихи и рифмы народные [li versi e rime vulgari]. Это называется “разговорной музыкой” [el parlare musico], у которой ещё нет точно определённых стоп [piedi certi], когда она создаётся таким способом, что радуется слух, как видно у тех, что зовутся красноречивыми. Гармония – это созвучие человеческого голоса [L'armonia è una consonanza di voce umane], или именно звуков, что прекрасно известно;

о ритме мы уже сказали. Рассматривая первый вид музыки, то есть речь, выраженную в строке, в которой говорится: «Как слышат [они], насколько сладко ты это говоришь»; два других, то есть гармония и ритм, включены в пение моей дамы, которая убеждена, что я сладко пою некоторые стихи и любовные рифмы, которыми она развлекалась. И я часто слышал её поющей, и другие, и мои [песни] с такой нежностью и изяществом, что после [они] не могли мне доставить удовольствия из других уст. Итак, когда она исполняет с нежнейшей мелодией [suavissima melodia] похожие стихи и рифмы, у нас есть все три вида музыки, о которых было сказано, и таким образом, недостаёт в некоторых частях чуда воздействия, которое производила моя дама. Потому что музыка является общей во всех вещах, которые не могли бы быть без одного созвучия [consonanzia], [и] благоразумно для музыки [то, что эти вещи] должны были приходиться в движение: как мы видим, если настроим два струнных инструмента [instrumenti di corde] в один голос и положим один рядом с другим, – когда один зазвучит, струны другого также

сами приходят в движение без прикосновения, только благодаря соответствию звука и подобию голоса [la conformità del suono e similitudine di voce], которое есть между ними».

Очевидно, что ни один из приведённых фрагментов не даёт представления о музыкальных наклонностях и предпочтениях их автора; некоторые участки скорее носят констатирующий характер, фиксируя принятые в кругу Лоренцо, как, впрочем, и вообще в тосканской музыкально-поэтической культуре того времени, жанровые явления, а фрагмент из «Комментариев» походит, скорее, на скромный опыт ученика гуманистов. Судя по имеющимся у нас данным, Лоренцо письменно не высказывал своё мнение относительно современной музыки. В этом отношении он остаётся практиком, умевшим привлечь знаменитых композиторов, вдохновить поэтов, самому создать тексты и отчасти музыку десятка лауд и полутора десятков карнавальных песен и триумфов. И музыкальные образы в литературных произведениях, и песни Лоренцо отражают реальный звуковой мир медичейской Республики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Volgare – «народный» итальянский язык.

² Светская полифоническая песня, распространённая в 1470–1520-е годы, обычно созданная в одной из разновидностей балладной формы – барцеллетте (состоит, как правило, из 4-строчной рипрезы, 6-строчного мутационе и 4-строчной вольты с частичным, реже полным, возвращением материала и рифм рипрезы; тип строки – 8-сложный хорей).

³ Одна из самых распространённых малых лирических форм итальянского Ренессанса, характеризующаяся строением из 5–7-строчных строф, произвольностью рифмовки строфы при её выдерживании на протяжении всей формы, строка – чаще 7-11-сложный ямб. Особый вид канцони – *canzona con ritornello* (с рефреном).

⁴ Известный в итальянской словесности и песенной культуре с XIV века жанр и тип музыкально-поэтической строфы

(октава или так называемый «тосканский страмботто», тип строки – 11-сложник). Наименование происходит от *strambo* – «странный, кривой, косой» – и, возможно, объясняется его трактовкой тосканскими комическими поэтами XIV–XV вв.

⁵ Респетто (от *rispetto* – «уважение, почтение») нередко отождествляется со страмботто на основании недифференцированности этих понятий в песенных собраниях и литературных фрагментах, например: «*Strambotti* или *Stramoti*, находящиеся в собрании Петруччи, имеет форму октав, форму, которую называли также *Rispetti d'amore*» [9, с. 437]. Однако респетто обладает некоторыми особенностями строения, тяготея к 6-строчной строфе с рифмовкой, которую можно назвать «усечённой октавой»: *ababcc*, *ababbc* и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гвиччардини Франческо. История Флоренции // Сочинения великих итальянцев XVI в. СПб., 2002. С. 72–140.

2. Кастильоне Бальдассаре. Придворный // Там же. С. 181–247.

3. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времён Лоренцо Великолепного: очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 720 с.

4. Caraci Vela M. La dama di palazzo e il 'nobile ornamento'. L'esercizio della musica come spazio di liberta e di cultura // *Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo)*. Pavia: Pavia University Press, 2010, pp. 31–42.

5. Fubini R. Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico) // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 88–95.

6. Grazzini Anton Francesco. Tutti i trionfi carri, mascherate o canti carnascialeschi: andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559. Lucca: Pel Benedini: Cosmopoli, 1750. 594 p.

7. Lorenzo il Magnifico. Poesie. Milano: Rizzoli, 1992. 389 p.

8. Pirrotta N. Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 412 p.

9. Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. 1886. II. S. 427–466.

REFERENCES

1. Gvichhardini Franchesko. Istoriya Florentsii [Guicciardini Francesco. The History of Florence]. *Sochineniya velikikh ital'iantsev XVI v.* [The Works of the Great 16th Century Italians]. Saint Petersburg: Aleteiya, 2002, pp. 72–140.
2. Kastil'one Bal'dassare. Pridvornnyy [Castiglione Baldassare. The Book of the Courtier]. *Sochineniya velikikh ital'iantsev XVI v.* [The Works of the Great 16th Century Italians]. Saint Petersburg: Aleteya, 2002, pp. 181–247.
3. Shastel' A. *Iskusstvo i gumanizm vo Florentsii vremeni Lorentso Velikolepnogo: ocherki ob iskusstve Renessansa i neoplatonicheskom gumanizme* [Chastel A. Art and Humanism in Florence at the Time of Lorenzo the Magnificent: Essays on the Art of the Renaissance and Neo-Platonic Humanism]. Moscow; Saint Petersburg: University Book Press, 2001. 720 p.
4. Caraci Vela M. La dama di palazzo e il 'nobile ornamento'. L'esercizio della musica come spazio di liberta e di cultura. *Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo)*. Pavia: Pavia University Press, 2010, pp. 31–42.
5. Fubini R. Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico). *Mif v kul'ture Vozrozhdeniya* [The Myth in the Culture of the Renaissance]. Moscow: Nauka Press, 2003, pp. 88–95.
6. Grazzini Anton Francesco. *Tutti i trionfi carri, mascherate o canti carnascialeschi: andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559*. Cosmopoli [Lucca: Pel Benedini], 1750. 594 p.
7. *Lorenzo il Magnifico*. Poesie. Milano: Rizzoli, 1992. 389 p.
8. Pirrotta N. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 412 p.
9. Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert. *Vierteljahrschrift fur Musikwissenschaft*. 1886. II. S. 427–466.

Музыка в литературном наследии Лоренцо Медичи

Статья посвящена музыкальным темам и образам в поэтических и прозаических сочинениях Лоренцо де Медичи Великолепного. Указывается на значительное место творчества Лоренцо во флорентийской словесности второй половины XV века. Раскрывается влияние на его музыкально-поэтическое развитие матери Лукреции Торнабуони и некоторых фигур из его окружения. Отмечается более основательная по сравнению с другими членами семьи Медичи, степень его владения музыкально-практическими навыками и вовлечённости в

песенное творчество. В результате рассмотрения фрагментов поэм, новеллы, карнавального триумфа и авторских комментариев к сонетам Лоренцо, содержащих упоминания о песенных жанрах, музыкальных инструментах, видах музыки, делается заключение об их соответствии музыкально-практической ситуации и воззрениям флорентийских гуманистов.

Ключевые слова: Лоренцо Медичи Великолепный, канцона, карнавальная песня

Music as Part of the Literary Legacy of Lorenzo de Medici

The article dwells upon the musical subject matter and imagery in the poetical and prosaic works of Lorenzo de Medici the Magnificent. Mention is made of the significant position of Lorenzo's works in the Florentine literature of the late 15th century. It reveals the influence on his musical and poetical development of his mother Lucrezia Tornabuoni and a few other people from his milieu. Mention is made of his grasp of practical musical skills and involvement in the art of song, much more well-grounded than the other members of the Medici family. As the

result of a thorough examination of sections of Lorenzo's poems, his novelette, carnival triumph and his own commentaries to his sonnets containing mention of song genres, musical instruments and types of music, the conclusion is arrived at regarding their perfect correspondence to the practical conditions of music and the views of the Florentine humanists.

Keywords: Lorenzo di Medici the Magnificent, canzona, carnival song

Панкина Елена Валериевна

кандидат искусствоведения, доцент

кафедры истории музыки

E-mail: 2mikep@mail.ru

Новосибирская государственная консерватория

им. М. И. Глинки

Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Elena V. Pankina

Candidate of Arts, Assistant Professor

at the Music History Department

E-mail: 2mikep@mail.ru

The Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory

Russian Federation, 630099 Novosibirsk

