

Итальянская барочная опера как событие

Д. А. Федчук^{✉1}

¹ Дальневосточный федеральный университет, 690091, Россия, г. Владивосток, ул. Суханова, д. 8

Для цитирования: Федчук, Д. А. (2019) Итальянская барочная опера как событие. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 2, с. 164–170. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-164-170

Получена 16 октября 2019;
прошла рецензирование
3 ноября 2019;
принята 3 ноября 2019.

Права: © Автор (2019).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. В статье рассматривается культурный феномен итальянской оперы позднего барокко (опера seria) с целью выявления причин, которые привели к кризису жанра к середине XVIII века и его реформации. Актуальность исследования состоит в том, что впервые анализ истории музыки осуществляется на основании концепции события, предложенного Аленом Бадью в трактате «Бытие и событие». В опере seria единство художественного целого нарушается, драматическая сторона становится второстепенной, а на первый план выходит музыка и виртуозное пение. Когда тот или иной жанр в искусстве достигает пределов совершенства, то это происходит за счет культивирования техники исполнения. Поэтому сохранение верности событию «опера» заключалось в развитии виртуозности как наиболее адекватного способа пребывания в его истине. Доведенная до совершенства вокальная техника становится направленной не на музыку, а на саму себя — тогда и происходит разрыв с событием. Глюк восстановил единство музыкального и драматического начал в опере. Он вернулся к пониманию ее как художественного целого, образованного из единства музыки и драмы, в котором творческий дух выражает себя в искусстве. Техника исполнения, красота мелодии должны служить идее сохранения музыкально-драматического целого, образованного за счет баланса между его компонентами. Реформаторское движение в опере показало, что верность изначальному событию сохраняется. Традицию хотят удержать, но поднять на другой уровень и другими художественными средствами, которые заимствуются из тезауруса ситуации продолжателями жанра, вдыхающими в оперу новый акт экзистенции. Современный музыкальный аутентизм является попыткой возвращения к событию «барочная музыка». Такая реставрация — не столько воспроизведение воображаемого оригинала, сколько порождение новых форм через возрождение старых. Исторически точное исполнение в музыке ведет к созданию отдельного жанра, обогащающего музыкальный опыт особыми эстетическими переживаниями. Происходит создание нового с помощью возрождения «философии» раннего искусства музыки.

Ключевые слова: опера, ситуация, событие, верность событию, барочная музыка, художественная форма.

Italian baroque opera and event

D. A. Fedchuk✉¹

¹ Far Eastern Federal University, 8 Sukhanova Str., Vladivostok 690090, Russia

For citation: Fedchuk, D. A. (2019) Italian baroque opera and event. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 164–170. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-164-170

Received 16 October 2019;
reviewed 3 November 2019;
accepted 3 November 2019.

Copyright: © The Author (2019).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under
CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The paper examines the cultural phenomenon of late Italian baroque opera (opera seria) in order to identify the reasons that led to the crisis of the genre in the middle of the 18th century and to its reformation. The relevance of the study is substantiated by the originality of its means: for the first time the analysis of music history is conducted on the basis of the concept of “event” proposed by Alain Badiou in his treatise “Being and event”. In opera seria the unity of the artistic whole is broken, and the dramatic side becomes secondary while music and virtuoso singing come to the fore. Fidelity to the event of an opera implied the development of musical virtuosity as the most adequate means of being true to its essence. Gluck restored the unity of musical and dramatic beginnings in opera. He understood it as a whole that formed from the unity of music and drama in which the creative spirit expresses itself in art. Thus, the technique of performance and the beauty of the melody should serve the idea of preserving the musical-dramatic whole. The reformation movement in opera showed that fidelity to the original event is preserved. Reformers wanted to preserve the tradition and to raise it to another level using other artistic means borrowed from the thesaurus of the situation by the successors of the genre, breathing a new act of existence into opera. A modern historically informed performance is an attempt to return to the event of “baroque music”. It leads to the creation of a separate genre which enriches the music with a special aesthetic experience. The creation of something new occurs by means of reviving the “philosophy” of the early musical art.

Keywords: opera, situation, event, fidelity to the event, baroque music, art form.

В барочной музыке хорошо видно, как происходили трансформации в развитии больших художественных форм (кантата, оратория, опера). Я планирую рассмотреть это на примере итальянской оперы *seria*, философский и культурологический анализ феномена которой предлагается ниже. Я осознанно фиксирую свое внимание именно на этом оперном жанре, оставляя в стороне французскую оперу эпохи барокко, а также, например, оперу в Германии. Во Франции это искусство хотя и развивалось под влиянием итальянцев, все же приобрело собственные уникальные черты, во многом сближавшие его как с драматическим театром, так и с балетом. Поэтому ранняя французская опера требует отдельного анализа. Что же в отношении Германии и Австрии, то здесь музыкальная форма подверглась влиянию в большей степени со стороны итальянцев. Если обратиться к последующему развитию и распространению оперы в Европе (Германия, Австрия, Россия, Чехия), то мы увидим, что все-таки итальянская форма в большинстве случаев доминировала. Это касается сочинений Й. Гайдна, В. А. Моцарта, К. В. Глюка, Э. Т. А. Гофмана, Л. Ван Бетхо-

вена, М. И. Глинки. Одним словом, итальянская опера *seria* является инвариантом жанровой формы, сохранявшимся, пусть и в частично преобразованном виде, в национальных операх других стран. Поскольку меня в данном случае привлекает не столько история оперного жанра как таковая в его деталях, сколько философская рефлексия над существованием культурного феномена или бытия традиции в искусстве в целом, осуществленная на материале оперы, то историко-культурные нюансы развития последней в национальных музыкальных традициях не столь существенны для поставленной здесь цели, хотя, безусловно, чрезвычайно интересны и важны для интерпретации истории музыки. Я же пытаюсь схватить некую общую тенденцию существования оперы *seria* в период ее высшего развития и упадка — около середины XVIII века.

Опера является полностью жанром развлекательным. И если в первые десятилетия своего возникновения в ней сохранялась связь между драматической составляющей и музыкой — например, «Орфей» Монтеверди, — то постепенно эта «серьезность» отходит на второй

план, тогда как на первый выдвигается развлекательная сторона, успех которой напрямую связан с техническими приемами исполнения. Конечно, в начале появления оперы в XVII веке композиторы и исполнители стремились к тому, чтобы сохранить гармонию между музыкальной и драматической стороной. Именно на роль драмы в сложном синтетическом музыкальном жанре я хочу обратить внимание особо. Меняется ли отношение между мелосом и сценическим действием по мере развития оперной формы в целом? Можем ли мы считать, что постепенное доминирование музыки над действием становится признаком вырождения, упадка оперы к середине XVIII века?

В уже упомянутом «Орфее» центральным мотивом служит плач по ушедшей Эвридике, настраивающий слушателя на вдумчивое отношение к изображаемым на сцене событиям мифа. Аналогичное мы видим в «Дидоне и Энее» Перселла. Вместе с развлечением предлагается и сопереживание, в чем-то схожее с тем, которому должен быть причастен слушатель оратории, обостряющей религиозные чувства. (Следует заметить, что если взять оперу в том виде, какой она приобрела, например, во Франции у Жана-Батиста Люлли, мы сталкиваемся уже с жанром, используемым для увеселения придворной публики: здесь музыка нужна в качестве необходимого художественного средства в театральной постановке, хотя и обладает определенной самостоятельной ценностью. Постепенно в музыкальный текст оперы вводятся новые элементы, которые используются для придания разнообразия музыкальному произведению — танцы (во Франции), выпадающие из основного сюжета либретто, мелодичные арии.) Структурной усложненности произведения сопутствует и музыкальная сложность, требующая от певца все большей и большей виртуозности, техники исполнения и владения голосом. В итальянском искусстве опера seria, служившем для других национальных опер образцом (по большей части это было так), к первой трети XVIII века складывается свой канон музыкальной и сценической формы, которому необходимо соответствовать композитору, дабы иметь успех. Фактически опера к середине указанного столетия представляет собой последовательность мелодических номеров (как правило, арий, иногда дуэтов, но редко ансамблей) искусственно соединенных речитативами, не обладающих, строго говоря, отдельной художественной и музыкальной ценностью. Они — копулы для связи друг с другом мелодичных вокальных пьес, в которых солисты демонстрируют свое неподражаемое мастерство,

вставляя часто от себя то, что отсутствует в партитуре: каденции, фиоритуры. В архитектуре барокко этому соответствуют различного рода «украшательства», «орнаментации». Каденции добавлялись к основной мелодии и давали возможность блеснуть техникой (Барбье 2015, 93–113). Роль оркестра часто сводится к «обрамляющей ритуальности», а основу — собственно говоря, тем, ради чего приходят в оперу слушатели — составляют арии. В моду входит так называемая *aria da capo*, состоявшая из трех частей, последняя из которых повторяла первую, но, чтобы слушателю было не скучно, исполнителю в репризе позволялось использовать весь арсенал вокальных средств и фантазию сколь угодно свободно. В оперном искусстве на авансцену выходит певец и музыка, которой вокалист транслирует все эмоции, мысли и лирическое переживание, целиком основываясь на виртуозности и единстве между пением и сценической игрой, состоявшей тогда в мимике и жестикуляции, позволяющих выражать требуемые на данный момент оттенки чувств. Указанное свидетельствует в пользу того, что драматическая компонента в опере середины XVIII века, как бы ни пытались защитить ее разные авторы, отступает назад, пребывая в положении неполноправного доведка к пению. Ценителей жанра интересует не драма, а музыка и то, как она исполняется. С точки зрения эпохи, красивое пение, усложненное техникой (колоратурное орнаментальное пение) и эмоциональностью, придаст лиричность исполняемому материалу гораздо успешнее, чем сценическая игра и обращение исполнителей к передаче художественного впечатления немзыкальными средствами. Одним словом, важна музыка, тогда как событийная канва либретто становится неизбежным фоном, который собирает в горизонте заданных сюжетных линий правильные эстетические аффекты слушателя, ориентирует их к нужным «страстям» («нежнейшие чувства» и «жесточайшие страсти»), намекает на них посредством избитого литературного нарратива (как правило, это сюжеты античной мифологии, реже — из средневекового европейского эпоса). Однако шаблонная красота позднебарочного пения шла в ущерб художественной полноте сценического образа, тормозила драматическое действие (Конен 1997, 259).

Ко времени Генделя (около второй половины XVIII века) от драматической составляющей оперы остается внешняя сюжетная канва: она нужна лишь в качестве основания для придания порядка мелодичным музыкальным пьесам.

Единство драмы и музыки разрушается, приоритет отдается музыке и певцам, обязанным пробудить своей виртуозностью эмоции, отсылающие к событиям оперы и центральному мифу, который либретто интерпретирует («миф» я понимаю в широком смысле — как нарратив, повествующий о том-то и том-то; хотя во многих случаях речь идет именно об античном или библейском сказании о героях, богах и пророках). Если рассматривать с точки зрения художественного единства, то наступает развал, раскол семиотического целого — единства драматической и мелодической компонент. Последняя почти отделяется от первой и довлеет себе. Можно сказать, что семиозис отныне не может завершиться: два гиперозначающих — музыка и драма — должны были бы отсылать к гиперозначаемому как к тому, что конституировано их синтезом, — но этого не происходит. Таким образом, художественная форма целого выхлещивается, обедняется.

Однако повторим вопрос: всегда ли ведет драматическая деградация жанра к музыкальной? Для меня ответ очевиден — нет. В этой игре между музыкой и текстом — что-то должно победить, и вполне закономерно, что на какое-то время победа остается за музыкой. Хорошее либретто — вещь желательная, но не необходимая. В отношении качества литературной основы оперы — как с точки зрения художественных достоинств, так и с точки зрения оригинальности повествования — к либреттистам претензий гораздо меньше, чем к театральным драматургам. Главный смысл транслирует музыка, которая должна быть исполнена блестяще — то есть виртуозно и эмоционально. Отсюда и высокие требования к исполнительству.

Понятие «событие» в философии Алена Бадью, как кажется, помогает понять изложенное выше. В трактате «Бытие и событие» Бадью вводит термин «ситуация», под которой понимается любое множество элементов (Badiou 2005, 171–262). Если перенести данный смысл в более широкий контекст, то ситуацией можно считать любую множественность сущих в том или ином бытийном домене: в обществе, в науке, культуре, искусстве. Например, мы можем говорить о ситуации «музыка» как об общности тех людей, для кого сочинение и исполнение музыкальных произведений является профессией. Как правило, при обычном «ходе» вещей ситуация исчерпывается своими элементами, но она может быть трансформирована в случае появления в ней абсолютно нового элемента — тогда речь идет о событии. Откуда ситуация черпает конституирующие ее смыслы? Она это

делает из хранилища, которое Бадью называет энциклопедией, представляющей собой тезаурус означающих. Событие всегда связано с появлением абсолютно нового, того, что в ситуацию как элемент не входит. То есть некое сущее не отсутствует в ситуации в абсолютном смысле, а просто для него нет имени. Имя может быть взято из энциклопедии, когда запускается этот процесс работы нового означающего. Событие есть процесс порождения истины. Как пишет Бадью, истина пробивает в ситуации, в привычном нам положении вещей дыру. Она — нечто абсолютно новое. Правила, поддерживающие циркуляцию нового имени и сложившуюся традицию, связаны с механизмами верности событию. В нашем случае один из способов поддержания традиции — воссоздание события на разных уровнях его интерпретации. Наслаивающиеся герменевтические слои преобразуют то, что было в событии представлено изначально: более «простая» и чистая музыкальная форма усложняется в связи с высокими требованиями к технике исполнения музыкальных произведений; совершенство техники, с точки зрения музыкантов, оказывается высшим пределом, на котором только и можно демонстрировать верность событию «опера»: «раньше пели по-другому, а вот теперь мастерство поднялось до границ вокальных возможностей».

Событие как источник истины имеет трансцендентное начало: истинное не входит в ситуацию, это чужеродный элемент, исток которого находится «по ту сторону сущего», если понимать сущее в значении «быть элементом или частью ситуации». Дальнейшая работа по циркуляции имени события связана с превращением трансцендентного, не включенного в ситуацию, в имманентное как в ее легитимный элемент. Новации в культуре, и в искусстве в частности, поначалу имеют именно такой характер Иного. Как происходит внедрение нового жанра, художественной формы в традицию? Через сопротивление и преодоление последней — то есть преодоление ситуации, для которой новой формы поначалу нет, а попытка ее интервенции выглядит для тех, кто ситуации принадлежит, незаконной и периодически подвергается упразднению. Чтобы быть легитимной, инновация должна превратиться в элемент традиции, что возможно только через насильственное утверждение себя путем демонстрации истины произошедшего. Поначалу так случается и в опере, когда ее флорентийские создатели продумывают этот вид искусства как единство музыки и драмы. Со временем эта целостность все больше нарушается, музыкальная сторона оттесня-

ет драматическую в тень, и сама при этом доходит до предельной техничности. Трансформация смысла события оперы наступает не сразу, а в течение десятилетий, и новые наследники великой традиции уже понимают суть оперного искусства иначе. Для композиторов и певцов середины XVIII века цель их творчества напрямую связана с показом сложной техники вокалиста. Оперная постановка и есть возможность эти красоты голоса явить. Поэтому сохранение верности событию «опера» состоит именно в культивировании виртуозности как наиболее адекватного способа пребывания в истине самого события. Когда определенный жанр в искусстве достигает предельного совершенства, то это осуществляется за счет технической, формальной стороны дела. Но одновременно такой пик в развитии оказывается и первым симптомом начинающегося упадка.

Доведение формальной части искусства до идеала, как правило, не свидетельствует о ее вырождении до тех пор, пока не исчерпан инструментарий технических новаций. Когда событие поддерживается виртуозной техникой, предлагающей новый взгляд на музыку, представляющей музыкальный материал с новых и разных ракурсов, стагнации нет. Но как только виртуозность начинает «пробуксовывать», ибо направлена отныне не на музыку, не на свой объект, а на саму себя, то наступает вырождение: здесь и возникает разрыв с событием «опера», ибо о нем уже забыли. Музыкантам какое-то время продолжает казаться, что имеющаяся на данный момент форма их существования в музыке истинна, а единственным способом демонстрации верности событию может быть только великолепная техника пения. Но это — иллюзия, избавиться от которой виртуозов должны те, кто способен взглянуть на ситуацию иными глазами.

Глюк, как известно, был реформатором оперного искусства. Где-то к 50 годам жизни он усмотрел в современном ему стиле исполнения, которому он и сам столь долго был верен, явные признаки упадка и вырождения. Хранить верность событию «опера» таким способом было отныне невозможно. Понятно, что Глюк не единственный, кто осознавал насущность преобразований. Ситуация в жанре явно показывала, что он уже не первый год находится в кризисе. Следует напомнить, что большую роль в изменении характера оперного искусства и стиля музыки в целом играли также либреттисты и хореографы (Кириллина 2006, 10–36). В глазах Глюка опера должна восстановить единство музыкального и драматического начал.

И если второе не может иметь равные права с первым в принципе (примат музыки в опере все-таки очевиден!), тем не менее оно должно помогать мелосу в развитии художественного образа, превратиться из его слуги в равного партнера. В известном посвящении к опере «Альцеста», в котором фактически впервые артикулированы преобразовательные идеи Глюка и его либреттиста Кальцабиджи, говорится о «поиске благородной простоты», которая позволила бы достичь высокохудожественного эффекта с помощью новых, но более простых средств (Шестаков 1971, 480–481). Безусловно, это касается стиля и музыкального языка, постепенно отказывающихся от полифонии, вокальных украшательств, а также от эффектных, бьющих по эмоциональности сценических ходов, плохо связанных с драматургией исполняемого сочинения.

Осуществленный в последней трети XVIII века выход из кризиса представляет собой успешную попытку сохранить верность событию «опера» в его изначальном смысле: опера (*opera seria*) — не столько виртуозное колоратурное пение, предназначенное лишь для развлечения неприятельской на вкус аудитории, сколько самовыражение творческого духа в искусстве, в котором техника, красота и плавность мелодии должны служить совершенству музыкально-литературно-драматического целого, дополняя друг друга за счет имманентной соразмерности элементов, баланса между литературно-драматическим и музыкальным. А виртуозность — лишь один из инструментов поддержания верности событию, но если им злоупотребить, то музыкант, сам не замечая того, уйдет в сторону от «пути истины» и встанет на «путь мнения» — потакания закостеневшим в привычных шаблонных формах восприятия музыки вкусам толпы. Однако сам жанр оперы в конце концов не детерминирован только одной правильной манерой исполнения вокальных партий — они могут быть разные. Движение в реформе оперного искусства последней трети XVIII века показывает, что верность традиции сохраняется: последнюю хотят удержать, но воспроизвести иначе и несколькими другими средствами. Откуда эти средства брать? Если следовать идее Бадью, то они черпаются из тезауруса ситуации «опера», в которой должны быть опознаны новыми продолжателями жанра, обладающими талантом переосмысления его художественных средств выражения, способными вдохнуть в него следующий акт экзистенции, но уже на новом уровне.

Ведь опера как событие — это не барокко, классицизм или романтизм, а сообщение открывающих истину о человеке и мире художественных образов посредством исполнения музыкальной драмы, основанной на пении и музыкальном сопровождении. Но в музыке в целом очень плотно связаны материальная и формальная стороны: они должны пребывать в гармонии по отношению друг к другу, дополнять друг друга, и только в таком синтезе музыка достигает совершенства. Материя в данном случае — это то, из чего конкретная постановка оперного спектакля осуществляется: либретто и партитура; форма — способ презентации последних двух, включающий мастерство музыкантов и постановщика спектакля. Поэтому виртуозность всегда на стороне формальной. Авторы оперы (композитор и либреттист) предлагают инвариант, который может быть плох или хорош, но в любом случае о соответствии изначальному событию «опера» можно будет вести речь только после исполнения, каковое способно как оказаться конгениальным авторскому замыслу, так и полностью его разрушить. Что подлежало в оперном искусстве реформе — материальное или формальное? Понятно, и то и другое: если подразумевается гармоничное единство художественного целого, то требуется изменение во всех его компонентах. Например, либретто писались уже с учетом имеющейся практики сценического исполнения и техники пения, когда композитор и драматург должны были изначально заложить в партитуру и пьесу возможности для демонстрации певцами своих исключительных вокальных талантов. Более того, дабы не менять удачно написанное и имеющее популярность у публики либретто, сочинялась музыка на уже не раз использованное прежде. Так, на либретто *Метастазио* к опере «Катон Утический» (первый автор музыки — представитель неаполитанской школы Леонардо Винчи (1728 г.)) позже было создано порядка двадцати разных опер, причем не только в барочный, но и в следующий период. Очевидно, что в этих вариантах результаты были достигнуты совершенно разные. Поэтому «что» и «как» в музыке абсолютно неотделимы друг от друга: материя есть другая сторона формы.

Современный музыкальный аутентизм представляет собой попытку возвращения к событию

«барочная музыка» (речь идет не только об опере, а обо всех ее жанрах) как будто бы в его изначальной подлинности. Но в какой мере можно на подлинность претендовать сегодня? Понятно, что к ней надо стремиться только через историческую реконструкцию музыкального целого, существенные черты которого могут быть воспроизведены на основании музыкальных трактатов периода XVII–XVIII веков. Это означает, с одной стороны, что такого рода реставрация всегда приближительна и полностью не в состоянии дать нам барокко в том «материальном» (сами инструменты и их звучание) и точном формальном виде (как исполнять), какой она имела тогда. Поэтому, с другой стороны, инициаторы движения исторически точного исполнения прекрасно всегда понимали, что последнее — не столько копирование, репродукция воображаемого оригинала, сколько порождение новых форм через возрождение старых. Так поддерживается интерес к, казалось бы, утратившим жизненность музыкальному языку и сочинениям прошлой эпохи: в них вливается энергия, наделяющая музыку экзистенцией. Музыка барокко как бы и стара, и нова. Она нова постольку, поскольку сложившаяся в среде аутентистов манера исполнения открывает ее с тех сторон, которые за период романтизма (академизма) были утрачены. Это движение в классической музыке ведет в действительности не только к восстановлению материальной (акустической) стороны ее звучания — в этом не было бы особого смысла, но и к созданию отдельного жанра, способного обогатить искусство за счет возрождения старых способов музицирования, рефлексии над ними и самим музыкальным материалом. Верность событию «музыка» в данном случае налицо: в ситуации угасающего массового интереса к академизму, интенсивного вытеснения серьезной музыки популярными жанрами музыканты-энтузиасты пытаются разнообразить ее ландшафт, наполнить музыкальный опыт особыми эстетическими переживаниями, аналогичными тем, которые выпадали на долю меломана прошлых веков. Как и в эпоху Ренессанса, только в более малых масштабах, происходит создание нового на основе возрождения стиля и «философии» раннего искусства музыки. Это и есть генезис, позволяющий верить в то, что музыка вечна.

Литература

- Барбье, П.; Радионов, В. М. (ред.). (2015) *История кастратов*. Самара: б. и., 260 с. [Электронный ресурс с ограниченным доступом]. URL: <https://ru.scribd.com/document/321497710/> (дата обращения 13.10.2019).
- Кириллина, Л. В. (2006) *Реформаторские оперы Глюка*. М.: Классика-XXI, 382 с.
- Конен, В. Д. (1997) *Очерки по истории зарубежной музыки*. М.: Музыка, 640 с.
- Шестаков, В. П. (сост.). (1971) *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. М.: Музыка, 688 с.
- Badiou, A. (2005) *Being and event*. London: Continuum, XXXIII, 526 p.

References

- Badiou, A. (2005) *L'Être et l'événement*. London: Continuum, XXXIII, 526 p. (In English)
- Barbier, P.; Radionov, V. M. (ed.). (2015) *Histoire des Castrats*. Samara: s. n., 260 p. [Resource with limited access]. Available at: <https://ru.scribd.com/document/321497710/> (accessed 13.12.2019). (In Russian)
- Kirillina, L. V. (2006) *Reformatorskie opery Glyuka [Gluck's reform operas]*. Moscow: Klassika-XXI Publ., 382 p. (In Russian)
- Konen, V. D. (1997) *Ocherki po istorii zarubezhnoj muzyki [Essays on the history of foreign music]*. Moscow: Muzyka Publ., 640 p. (In Russian)
- Shestakov, V. P. (comp.). (1971) *Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe of XVII–XVIII centuries]*. Moscow: Muzyka Publ., 688 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Дмитрий Аркадьевич Федчук, e-mail: fedchukd@list.ru

Кандидат философских наук, доцент кафедры философии Дальневосточного федерального университета

Author

Dmitry A. Fedchuk, e-mail: fedchukd@list.ru

Candidate of Sciences (Philosophy), Associate Professor of the Department of Philosophy, Far Eastern Federal University