

Л. Л. КРУПИНА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.5

ОБ ОДНОЙ «УТЕРЯННОЙ» МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ ЭПОХИ БАРОККО

Назвать эту форму полностью «утерянной» (или забытой) было бы всё же не совсем верно: в последнее десятилетие XX века в отечественной музыковедческой литературе стали проскальзывать некоторые сведения о ней. Одни исследователи столкнулись с ней в связи с жанром прелюдии, обозначив особым понятием – «большая северонемецкая прелюдия» [4, глава 4], другие обнаружили в жанрах токкаты и фантазии [1, § 157]. Однако сведения эти пока ещё очень фрагментарны.

Речь идёт об особом типе барочной контрастно-составной формы, в основе которой лежит контраст импровизационной свободы и упорядоченности в изложении музыкальной материи, реализуемый в виде чередования импровизаций и фуг. Противопоставление «хаоса» и «порядка» – одна из центральных идей барочной эстетики, что обусловило особую перспективность такого типа формы для барочного стиля, обеспечив его длительное существование на протяжении всей эпохи.

«Утерянной» же эта форма оказалась не столько в музыковедческой науке, сколько в некоторых нотных изданиях, где сложилась традиция обозначения подобных сочинений в жанре прелюдии названием «Прелюдия и fuga». Неправомысленность такого названия вытекает не только из смешивания контрастно-составного типа формы с циклическим. Противоречие возникает и в отношении количества фуг – ведь в контрастно-составной форме оно, как правило, не ограничивается одной, но может включать две или даже три фуги. Одним из первых традицию таких обозначений заложил известный немецкий музыкант, издатель баховских органных сочинений Г. Келлер. В его издании произведений для органа Д. Букстехуде контрастно-составные токкаты были обозначены одним словом – «Токката», а вот аналогично построенные прелюдии – как «Прелюдия и fuga»¹. Позднее то же самое повторило и такое солидное учреждение, как будапештское издательство «Музыка» (серия «История органной музыки») в отношении контрастно-составных прелюдий В. Любека (Прелюдия и fuga *C dur*) и Н. Брунса (Прелюдия и fuga *G dur*)², хотя первая из них включает не одну, а целых три фуги, а вторая – две. Между тем, сами композиторы называли свои крупные органые композиции одним словом – «Прембула» или «Прелюдия»³.

Как же всё-таки точнее обозначить этот тип контрастно-составной формы? Учитывая тесную связь понятий «жанр» и «форма» в музыке этой эпохи⁴, многие барочные формы, особенно такие крупные, как циклические или контрастно-составные, принято обозначать по сфере их преимущественного жанрового применения. Таковы, например, обозначения формы французской увертюры или сюитного цикла. Данный же тип формы зародился в жанре итальянской токкаты и лишь к середине XVII столетия стал применяться в больших органных прелюдиях северонемецкой органной школы, развивающей традиции Я. П. Свелинка (Ф. Тундер, Й. А. Рейнкен)⁵. Крупнейшим представителем этой школы стал Д. Букстехуде, чьё влияние, в свою очередь, испытали В. Любек, Г. Бём, Й. Шпет, Н. Брунс. Что же касается творчества И. С. Баха, завершившего эпоху синтезом самых разных тенденций своего времени, то здесь мы найдём контрастно-составные формы подобного типа и в жанре токкаты (органные, клавирные токкаты), и в некоторых органных прелюдиях (*a moll* BWV 551, *E dur* 566, *g moll* 535) и фантазиях (органная фантазия *h moll* BWV 563, клавирные *a moll* 922, *g moll* 920, 917).

Таким образом, происхождение и наиболее тесная связь с жанром токкаты провоцируют к возможному обозначению данной контрастно-составной формы как формы барочной токкаты. Однако здесь необходимо учитывать ещё одно обстоятельство, требующее дополнительного уточнения. В начале XVII века жанр токкаты возник, прежде всего, как выразитель импровизационно-виртуозного понимания инструментального стиля. В токкатах отрабатывались самые разные приёмы исполнительской техники. И, вероятно, не случайно этот жанр поначалу был связан, в первую очередь, с органом, обладавшим особым богатством технических возможностей. Ведь орган в эпоху барокко – это инструмент инструментов, один из важнейших символов эпохи, почитавшийся аллегорией космоса, мироздания и человека, а органисты XVII века являлись главными носителями нового концертирующего стиля.

В словаре М. Преториуса «*Syntagma musicum*» (1619) даётся следующее определение токкаты: «Токката – это прелюдия или преамбула, которую органист, пользуясь простыми оборотами и колоратурами, импровизирует на органе или клавишембало».

до того, как приступит к мотету или фуге» (цит. по: [6, с. 9]). Как видим, здесь акцентируется именно импровизационная составляющая жанра. Органные токкаты, появившиеся сначала в Италии в конце XVI века, как раз и представляли собой такое чередование «простых оборотов и колоратур», точнее – аккордовых построений и разного рода фигураций⁶. Близки к этим образцам и токкаты Дж. Фрескобальди и Я. Свелинка. Однако в них уже начинают проникать имитационные построения, контрастирующие импровизационным приёмам и свидетельствующие о сохранении полифонической природы музыкального мышления даже в таких виртуозных жанрах. И если у Фрескобальди, опирающегося на итальянские традиции, имитации ещё не обособливаются в самостоятельные разделы, то некоторые токкаты Свелинка фактически уже являются контрастно-составными формами, построенными по принципу сопоставления виртуозно-импровизационных и имитационных частей. Такова, например, его Токката *a moll*⁷, в которой между двумя импровизационными разделами выделена имитационная часть на самостоятельную тему с десятью проведениями, окружённая каденциями. Правда, каденции несколько сглажены отсутствием остановки во всех голосах, а тема пока ещё имитируется «стреттно», подобно имитациям Возрождения. Но именно этот тип контрастно-составной токкаты постепенно становится одним из самых популярных среди токкат эпохи барокко. Его окончательное оформление произошло уже в творчестве ученика Дж. Фрескобальди – И. Фробергера, который чётко отделяет части токкат аккордовыми каденциями (совершенными или половинными автентическими), создаёт индивидуальные темы для имитационных частей и имитирует их только после одnogолосного проведения всей мелодии.

Однако наряду с контрастно-составными токкатами продолжают развиваться и токкаты виртуозно-импровизационного типа, лишённые контрастных сопоставлений с имитационными частями (например, в творчестве Г. Ф. Генделя – см. его Токкату *g moll* BWV 586). Поэтому представляется уместным выделить в особую категорию форму *полифонической токкаты*, которая отличается от виртуозно-импровизационной именно наличием аффектного противопоставления «хаоса» и «порядка», импровизационного и строго фугированного изложения (независимо от её конкретного жанрового применения – будь то большая северонемецкая прелюдия, фантазия или собственно токката).

Отметим попутно, что исторический путь барочной фантазии к этому же типу формы был несколько иным. Вновь обратившись к «*Syntagma musicum*» М. Преториуса как к одному из самых авторитетных источников раннего барокко, обнаружим, что автор ориентирует читателя не только на импровизацион-

ность фантазии, но и на её имитационный характер: «Иногда кто-либо по собственному желанию и разумению берётся за импровизацию фуги, но, не закончив её, перескакивает на другую фугу, пришедшую ему в голову. Такие быстрые смены происходят потому, что в настоящих фугах нет текста и слова не связывают импровизирующего, он может варьировать, дополнять, отклоняться, вертеть и поворачивать тему, как ему вздумается. В таких фантазиях и каприччио можно в выгодном свете показать своё искусство и мастерство» (цит. по: [3, с. 168]). Этому описанию вполне соответствуют и знаменитая Хроматическая фантазия Свелинка, и многие фантазии и каприччио Фрескобальди⁸. Приверженность же фантазий к импровизационной свободе построения сказывалась в том, что кроме пьес имитационного типа изредка встречались и иные. Например, у того же Фрескобальди имеются несколько каприччио, построенных в виде гомофонных вариаций⁹.

Дальнейшее же развитие фантазии сблизило её с токкатой. Так, через 120 лет после Преториуса И. Маттезон в трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) даёт фантазии следующую характеристику: «Фантазия есть самый свободный и ничем не связанный вид сочинения, пения и игры, который только можно вообразить, когда автору приходят то одни, то другие идеи ... с целью, чтобы музыкант показал своё мастерство» (цит. по: [5, с. 15]). При кажущемся тождестве двух характеристик, здесь есть и определённая разница. Преториус говорит об импровизации *фуг* и о возможности варьировать и по-разному поворачивать *тему*, Маттезон же – о чередовании разных *идей*, которые могут подразумевать как разные виды исполнительской техники, так и разные типы фактуры – имитационной и неимитационной, складываясь в контрастно-составную форму, нередко тождественную форме полифонической токкаты.

Такая форма обладает чётко определёнными признаками. При разном количестве контрастных разделов в ней, как правило, стабильно сохраняется не только принцип чередования импровизаций и фуг, но и обязательность расположения импровизаций по «краям» произведения (вследствие чего импровизационных частей всегда больше, чем имитационных). Последнее обстоятельство как раз и связано с токкатным происхождением – ведь токката формировалась как виртуозный жанр, а виртуозность наиболее естественно выявлялась именно через импровизацию. Поэтому минимальная форма полифонической токкаты содержит всего три части: импровизация – фуга – импровизация (как, например, клавирная Токката *a moll* И. Я. Фробергера или мануальная органная Токката *G dur* Д. Букстехуде Вух BWV 164. Однако многие контрастно-составные формы этого типа включают по две и даже три фуги с возможными импровизационными разделами

между ними, доводя общее количество частей до пяти-семи.

Дополнительным контрастом между ними может служить сопоставление чётного и нечётного метров, причём импровизации, как правило, связаны с основным тактовым размером «С» (4/4), а трёхдольность чаще всего представляет его же триольный вариант (12/8), реализованный в одной из фуг. Типичным примером может служить Прелюдия *C dur* Д. Букстехуде ВухWV 136, которая содержит импровизацию и две фуги, разделённые небольшой семитактовой связкой в чётном метре, а последнюю третью фугу с небольшим импровизационным заключением – в размере 12/8. Впрочем, иногда трёхдольный метр встречается и в импровизациях, контрастируя четырёхдольным фугам (как, например, в клавирной Токкате Баха *e moll* BWV 914, где первая импровизация написана на 3/2, а две фуги и последующая импровизация – на 4/4), или одна из импровизаций уже внутри себя содержит аналогичную смену чётного и нечётного метров (например, третья импровизация из Токкаты *F dur* Букстехуде¹⁰, первая в клавирной Токкате *fis moll* BWV 910 и заключительная в Токкате *g moll* BWV 915 Баха). Заметим, что Бах нередко прибегает к дополнительному расширению импровизаций за счёт включения в них раздела *Adagio*¹¹, что вносит ещё один фактор контраста – темповый и превращает токкату в развёрнутое концертное произведение.

Примечательна забота композиторов о *единстве* и *целостности* подобных масштабных сочинений, проявляющаяся в тематическом и функциональном соотношении частей. Первый параметр (тематический) касается только фуг, поскольку импровизации, как правило, не содержат тем. Включая в произведение несколько имитационных разделов, композиторы стремятся объединить их более или менее заметным интонационным родством. В некоторых случаях это может быть практически одна и та же тема, представленная в двух метрических вариантах – двудольном и трёхдольном (как, например, в органной Прелюдии *e moll* Букстехуде или упоминавшейся ранее органной Прелюдии *G dur* Н. Брунса – см. пример № 1). В других – темы опираются на общий ступеневый каркас (органная Токката *F dur* Букстехуде – пример № 2), в третьих – одна тема является своеобразным орнаментальным вариантом другой (клавирные Токката *e moll*, Фантазия *g moll* Баха Баха – пример № 3).

Сама по себе идея интонационного родства фугированных тем (в том числе – с их метрическим преобразованием) не нова, этот принцип, в частности, служил одним из жанровых признаков раннебарочной канцоны, обеспечивая смысловое единство её многотемной форме. Однако зрелый барочный стиль обогащает эту идею новыми находками, порождающими единство более высокого порядка.

Речь идёт о некоторых признаках *функционального соподчинения* разделов, причём как фугированных, так и импровизационных. Среди нескольких фуг одна, как правило, воспринимается как основная, остальные же приобретают значение добавочных, менее развитых. Это проявляется в соотношении и их масштабов, и сложности тематического развития, и степени индивидуальности тем.

Обратимся для примера к Токкате *d moll* Букстехуде¹². В ней два фугированных раздела и три импровизационных. Обе фуги незамкнуты и непосредственно переходят в импровизации. Первая из них (двойная) занимает 16 тактов и содержит семь совместных тематических проведений и по одному разделному с регистровым развитием каждой из тем. Вторая фуга тройная (тоже с совместной экспозицией) и значительно более масштабная (34 такта). Она включает не только регистровое, но и сложное контрапунктическое (два проведения тематического комплекса с перестановкой в тройном контрапункте дуодецимы) и даже тональное (три проведения с тональным ответом в параллельной тональности) развитие. Да и сам тематический материал во второй фуге несколько более разнообразен и ритмически, и интонационно (пример № 4). Всё это выдвигает именно вторую фугу на роль драматургического центра произведения.

Столь же неравноценны и импровизации. Главная идея контрастного противопоставления «хаос – порядок» обычно приходится на первую импровизацию в её соотношении с первой фугой. Именно в ней, как правило, происходят наиболее разнообразные и многочисленные смены материала, подчас весьма контрастного по фактурному рисунку и ритму. Их прихотливость и непредсказуемость как раз и соответствуют свободно-фантазийному стилю, воплощающему идею «хаоса». Это относится и к данной Токкате. В её первой импровизации (27 с половиной тактов) можно выделить, по крайней мере, семь неравномерных смен фактурно-ритмической организации (по 4, 5, 3, 4 ½, 1 ½, 1, 8 ½ тактов). Вторая импровизация, разделяющая фуги, в полтора раза короче (18 тактов). В ней тоже есть несколько контрастных построений, но их ритмическая амплитуда сужена (если в первой затрагивалось три ритмических уровня движения – от восьмых до тридцатьвторых, то здесь тридцатьвторые почти не присутствуют, преобладает уровень шестнадцатых и три основных фактурных рисунка). Функция такой импровизации – свободно-виртуозная связка. Заключительный же импровизационный раздел, обозначенный словом *Final*, длится всего 11 ½ тактов. Его главная задача – воплощение «остановившегося времени». Здесь более однородный материал, в гармонии многократно повторяются плагальные обороты, которые в последних четырёх тактах с помощью тонического органного пункта превращаются

во вспомогательные на тонике. Как видим, в этом разделе проявляются функционально-гармонические признаки будущего заключительного типа изложения, который окончательно откристиаллизуется в музыке венских классиков.

На стадии позднего барокко (прежде всего, в творчестве Баха) к основным средствам функционального соподчинения разделов добавился ещё один фактор – *тональное* соотношение фуг, при котором одна из них помещена в побочную тональность¹³. Например, в клавирной Токкате Баха *g moll* BWV 915 из двух фуг первая (двойная с совместным экспонированием) звучит в параллельном *B dur*'е, тонально разомкнута и занимает 49 тактов, а вторая

(однотемная) – в основной тональности и развёрнута до 110 тактов, завершаясь полной совершенной каденцией. Тональное соподчинение присутствует и в клавирной Токкате *D dur* BWV 912, где серединная из трёх фуг находится в побочной тональности *fis moll*. В его же клавирной Фантазии *g moll* BWV 920 первая fuga помещена в доминантовую тональность (*d moll*), а вторая – в основную.

Так на протяжении эпохи в контрастно-составной форме полифонической токкаты постепенно зарождается принцип функционального соподчинения, который к концу XVIII века превратится в универсальный принцип классического формообразования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Buxtehude D. Orgelwerke. Bd. II: Praeludien und Fugen, Toccaten, Ciacona. Leipzig: Edition Peters, 1966.

² Historia Organoediae. Orgelmusik aus acht Jahrhunderten. Bd. 9. Budapest: Editio Musica, 1981.

³ Об этом сообщает М. Насонова [4, с. 22], а в отношении творчества Д. Букстехуде подтверждает В. Протопопов [7, с. 104].

⁴ Привязанность того или иного типа формы к определённому жанру – неотъемлемое свойство художественного мышления старых эпох. В большой мере она присуща и искусству барокко. Об этом можно судить по трактатам того времени, в которых, по замечанию М. Лобановой, «теория не вполне разделяла категории “жанр” и “форма”» [2, с. 182].

⁵ По наблюдению М. Насоновой, большая прелюдия как раз и возникла в связи с освоением иностранных влияний, в частности – с влиянием токкаты [4, с. 22]. Общность строения прелюдий и токкат в творчестве Букстехуде отмечена и В. Протопоповым [7, с. 105].

⁶ Типичный образец подобной трактовки жанра – дорийская Токката Дж. Дируты (1557–1612) из его трактата «Трансильванец», приведённая в сб.: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII веков. М.: Музыка, 1977. Вып. 3.

⁷ 300 Jahre Klaviermusik. Alte deutsche Klaviermusik. Budapest: Editio Musica, 1981.

⁸ См., например, миксолидийскую Фантазию и Каприччио на Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La, приведённые в Хрестоматии

В. Протопопова (Протопопов В. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков: хрестоматия. М., 1980, № 8, 11), Каприччио на La-Sol-Fa-Mi-Re-Ut (Girolamo Frescobaldi Ausgewählte Orgelwerke in zwei Bänden / H. Keller. Bd. II. Edition Peters. Leipzig, 1948), Фантазию № 2 из Первой книги фантазий, Каприччио на «ку-ку», Каприччио на фламандский бас и Каприччио «жестокостей» из Первой книги каприччио, Каприччио на «Джироламетту» из «Fiogi musicali» (Джироламо Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения / сост. и ред. Н. Копчевского. М.: Музыка, 1983).

⁹ Каприччио на тему фра Якобино, Каприччио «Баталья» (Дж. Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения), Capriccio Pastorale (Frescobaldi G. Ausgewählte Orgelwerke, Bd. II.).

¹⁰ D. Buxtehude Orgelwerke, Bd. II, № 6.

¹¹ Это первые импровизации в органной Токкате *C dur* BWV 564, в клавирных токкатах *d moll*, *c moll*, *G dur* BWV 913, 911, 916, а в клавирной Токкате *D dur* BWV 912 выделена *Adagio* вся вторая импровизация между первой и второй фугами.

¹² Buxtehude D. Orgelwerke, Bd. II, № 3.

¹³ Речь не идёт о тональном соотношении импровизаций, поскольку они в большинстве своём (кроме заключительных) тонально неустойчивы.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 Д. Букстехуде. Прелюдия *e moll*. Темы фуг



Н. Брунс. Прелюдия *G dur*. Темы фуг



Пример № 2 Д. Букстехуде. Токката F dur.
Темы фугПример № 4 Д. Букстехуде.
Токката d moll. Темы фуг

Пример № 3 И. С. Бах. Фантазия g moll. Тема фуги d moll



ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
3. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М.: Музыка, 1971. 688 с.
4. Насонова М. Северонемецкая органная школа: органная композиция как феномен культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994. 24 с.

5. Палажченко И. Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков (генезис и пути развития): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1992. 24 с.
6. Продьма Т. История токкаты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. 24 с.
7. Протопопов В. История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М.: Музыка, 1985. 494 с.

REFERENCES

1. Kyuregyan T. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in the Music of the 17th – 20th Centuries]. Moscow: Sfera Press, 1998. 344 p.
2. Lobanova M. *Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 320 p.
3. *Musykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vekov* [The Musical Aesthetics of Western Europe in the 17th and 18th Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 688 p.
4. Nasonova M. *Severonemetskaya organnaya shkola: organnaya kompozitsiya kak fenomen kultury: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The North German Organ School: Organ Composition as a Cultural Phenomenon: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1994. 24 p.

5. Palazhchenko I. *Instrumentalnaya fantasiya XVII–XVIII vekov (genezis i puti razvitiya): avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya* [The Instrumental Fantasia of the 17th and 18th Centuries (Genesis and Development): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts.]. Moscow, 1992. 24 p.
6. Prod'ma T. *Istoriya tokkatty: avtoref. diss. ...kand. iskusstvovedeniya* [History of the Toccata: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1989. 24 p.
7. Protopopov V. *Istoriya polifonii. Vyp. 3: Zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy chetverti XIX veka* [History of Counterpoint. Issue 3: Western European Music of the 17th – First Quarter of the 19th Century]. Moscow: Muzyka Press, 1985. 494 p.

Об одной «утерянной» музыкальной форме эпохи барокко

В статье рассматривается одна из типовых контрастно-составных форм эпохи барокко, которая характерна для жанров полифонической токкаты и северонемецкой прелюдии, но также встречается в барочных фантазиях. Это форма, основанная на неоднократном контрастном сопоставлении импровизационно-виртуозных и фугированных разделов. Автор оспаривает существующую в некоторых зарубежных и отечественных нотных изданиях традицию обозначения северонемецких прелюдий названием «Прелюдия и fuga», доказывая её несостоятельность и предлагает единое обозначение этого типа структуры названием форма полифонической токкаты.

Опираясь на анализ целого ряда произведений (Я. Свелинка, И. Фробергера, Д. Букстехуде, Н. Брунса, И.С. Баха), автор уделяет особое внимание драматургическим свойствам данной формы, функциональному соотношению её частей. В результате выявляются признаки их функционального соподчинения, которые реализуются на уровнях масштабных, структурных, тональных соотношений. Это свидетельствует о зарождении в рамках барочной формы драматургических идей классического формообразования.

Ключевые слова: барокко, контрастно-составная форма, токката, прелюдия

Concerning One “Lost” Musical Form of the Baroque Period

The article examines one of the standard contrasting-compound forms from the Baroque period that is characteristic for the genres of the contrapuntal toccata and the North German Prelude, but can also be found in Baroque Fantasias. This is the form based on repeated contrasting juxtaposition of improvisational-virtuosic and figured sections. The author disputes the tradition, existent in certain musical scores in Russia and in other countries, of indicating preludes from Northern Germany as “Prelude and Fugue,” proving its inefficiency, and suggests a single indication of this type of structure with the term form of contrapuntal toccata. Basing himself on analyses of a large number of musical

compositions by Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Jakob Froberger, Dietrich Buxtehude, N. Bruns and J.S. Bach, the author gives special attention to the dramaturgical features of this form and the functional correlation of its movements. As a result, the indications of their functional collateral subordination are revealed, which are realized on the levels of proportional, structural and tonal correlations. This bears witness to the genesis within Baroque form of dramaturgical ideas of Classical form-generation.

Keywords: Baroque, contrasting compound form, toccata, prelude

Крупина Лариса Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент, и. о. профессора
кафедры теории музыки
E-mail: larisa-mus48@mail.ru
Воронежская государственная академия искусств
Российская Федерация, 394 053 Воронеж

Larisa L. Krupina

Candidate of Arts,
Assistant Professor, acting Professor
of the Music Theory Department
E-mail: larisa-mus48@mail.ru
Voronezh State Academy of the Arts
Russian Federation, 394053 Voronezh

