

Н.И. Енукидзе
Natela I. ENUKIDZE
А.А. Власов
Alexey A. VLASOV

**«БЕЗДЕЛЬНИК ЦАМПА, или ГИПСОВАЯ НЕВЕСТА»:
ИОХАНН НЕПОМУК НЕСТРОЙ
В ДИАЛОГЕ С ФЕРДИНАНДОМ ГЕРОЛЬДОМ**

**ZAMPA DER TAGDIEB ODER DIE BRAUT VON GYPS:
JOHANN NEPOMUK NESTROY
IN DIALOGUE WITH FERDINAND HEROLD**

Аннотация. Творчество Иоганна Непомука Нестрой в российской науке занимает весьма скромное место. Его имя известно в основном историкам литературы и театроведам в связи с самыми популярными его пьесами, такими, как «Свобода в Крвинкеле», «Талисман» и др. Между тем «австрийский Шекспир» — одна из ключевых фигур венской театральной жизни XIX столетия. От природы Нестрой был щедро одарен чувством юмора, а потому как актер и драматург реализовал свой талант в различных комических жанрах. Однако карьеру свою он начинал как оперный певец, и все его театральные работы непременно включали музыкальные вставки — чаще всего песни (*Wiener Couplet*) с незамысловатыми, легко запоминающимися мелодиями. Нестрой написал 83 пьесы, шесть из которых можно выделить в отдельную группу оперных пародий. Наибольшую известность обрели *Wagner-Parodien* «Тангейзер» (1857) и «Лоэнгрин» (1859). Еще 1832 году Нестрой обратился к популярному в то время и почти не известному сегодня сочинению Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста». Несмотря на то, что это лишь второй подобный опыт молодого драматурга, в нем уже складывается пародийный инструментарий. Ведущие приемы работы с первоисточником — говорящие имена персонажей; осовременивание действия и функций персонажей; яркая сатирическая направленность; стремление к эффектности постановки, а также особое отношение к фантастике. «Цампа» был написан Нестроем в соавторстве с Адольфом Мюллером-старшим. Несмотря на то, что воля драматурга очень сильно влияла на свободу и замысел композитора, Мюллер тем не менее создал свежую и оригинальную партитуру, лишь изредка разбавляя ее некоторыми герольдовскими темами. Так складывается своего рода канон пародийного спектакля, ставший характерным для вен-

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Енукидзе Н. И., Власов А. А. «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста»: Иоганн Непомук Нестрой в диалоге с Фердинандом Герольдом // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 175–183. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-175-183>

ского *Volkstheater*. Основными приемами музыкальной травести становится снижение через жанр: Мюллер широко использует весьма популярные у публики народного театра вальсы, йодли и кводлибеты.

Ключевые слова: И. Н. Нестрой, Ф. Герольд, «Цампа», венский театр XIX века, французская комическая опера, оперная пародия

Abstract. The work of Johann Nepomuk Nestroy assumes a very modest position in Russian scholarship. His name is known mainly to literary historians and theater critics in connection with his most popular plays, such as *Freiheit in Krähwinkel*, *Der Talisman*, etc. Meanwhile, the ‘Austrian Shakespeare’ is one of the key figures of 19th century Viennese theatrical life, which influenced both its contemporaries and descendants. Nestroy was generously endowed by nature with a sense of humor, and therefore, as an actor and playwright, he realized his talent in various comic genres, mainly farces, quodlibets, etc. However, he began his career as an opera singer, and all his theatrical works necessarily included musical ‘inserts,’ most frequently, songs (Wiener Couplet) with very inelaborate, but easily memorable melodies. According to the list of compositions presented on the website Internationales Nestroy-Zentrum Schwechat, Nestroy wrote 83 plays, six of which can be divided into a separate group. These are opera parodies, the sources of which were the most popular operas by his contemporaries. His Wagner-Parodien *Tannhäuser* (1857) and *Lohengrin* (1859) achieved the greatest fame. However, Nestroy declared himself as an opera parodist much earlier, in 1832, when he turned to Ferdinand Hérold’s composition *Zampa ou La Fiancée de marbre*, which was extremely popular at that time and is almost unknown today. Despite the fact that this is only the second such experience of the young playwright, a parody ‘toolkit’ is already being formed in it. The leading methods of working with the primary source are ‘telling names’ of the protagonists; modernization of the protagonists’ actions and functions; a vivid satirical directedness; the aspiration towards spectacular staging, as well as a special attitude to fantasy. *Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gyps* was written by Nestroy in collaboration with Adolf Müller Sr. Despite the fact that the will of the playwright greatly affected the composer’s freedom and intention, Müller nevertheless created a fresh and original score, only occasionally diluting it with some of Herold’s themes. This is how a sort of a canon of a parody performance develops, which has become characteristic of the Vienna Volkstheater. The main techniques of musical travesty are abasement by means of genre: Müller makes extensive use of waltzes, yodels and quodlibets, which are very popular with the public of folk theater.

Keywords: Johann Nepomuk Nestroy, Ferdinand Hérold, *Zampa*, Viennese 19th century theater, opéra comique, opera parody

Имя и творчество французского композитора Фердинанда Герольда (1791–1833) мало известны современной публике. Не избалован он и вниманием музыковедов, не только отечественных, но и зарубежных. Однако при жизни композитора его оперы имели колоссальный успех. Особой популярностью пользовалась комическая опера «Цампа, или Мраморная невеста», премьера которой состоялась 3 мая 1831 года в *Opéra-Comique*. Сразу после Парижа оперу увидела публика Антверпена, Гамбурга и Майнца,

год спустя — Берлина и Брюсселя, в 1833-м ее поставили в Неаполе, Москве и Нью-Йорке, а в Варшаве и Амстердаме — в 1834-м [5, с. 321]. В 1832 году Рихард Вагнер услышал «Цампу» в Вене, оставив по этому поводу в своей автобиографии следующую заметку:

Был разгар лета. Я посещал театры, слушал Штрауса и вообще жил в свое удовольствие. <...> С гордостью повел меня один мой юный друг на «Ифигению в Тавриде» <...>. Однако должен сознаться откровенно, что мне это творение показалось скучным. Настоящим же жизненным нервом венского театрального вкуса была опера «Цампа», ежедневно ставившаяся в обоих оперных театрах, у *Kärthner Thor* и в *Josephstadt*. <...> Публика делала вид, что наслаждается «Ифигенией», но в искренний, бешеный восторг приходила она от «Цампы». <...> Эти звуки буквально воспаляли всю публику. И настоящий стон восторга вырывался из груди публики [2, с. 124–126].

Всеобщее увлечение «Цампой» имело под собой немалые основания. Либреттист оперы барон Мельвиль¹ использовал самые популярные и характерные для романтического театра сюжетные мотивы. К тому же можно предположить, что и персонажи должны были заведомо понравиться зрителям, благосклонным к такого рода драмам.

В «Цампе» есть два любовных треугольника, мотив разлученных и враждующих братьев, жанровые сцены и готический антураж. Все это густо приправлено мистикой: в финале оживает мраморная статуя — для того чтобы наказать мятежного и демонического главного героя, разбойника Цампу², и увлечь его в преисподнюю. В нем, и не без оснований, современники усматривали сходство с моцартовским Дон Жуаном. Гектор Берлиоз, не разделявший в целом восторгов публики, писал: «... Я не люблю “Цампу”, и вот почему: <...> это плохо замаскированная копия “Дон Жуана” Моцарта, из-за чего “Цампа” кажется мне плохим. Насколько одно правдиво, изящно и благородно, настолько другое фальшиво, испорчено общими местами и вульгаризмом» [8, р. 133–134].

Сходство с «Дон Жуаном» вряд ли было случайным; в своих записных книжках Герольд не раз упоминает о нем и его авторе: «Продолжай думать о Моцарте», — пишет он, обращаясь к самому себе. «Цампу» и «Дон Жуана»,

¹ Барон Мельвиль (наст. имя и фам. Анн-Оноре-Жозеф Дювейрье, 1787 или 1788–1865) — французский драматург, автор водевилей.

² И мятежные, и демонические персонажи в начале XIX столетия уже освоили оперную сцену. Среди предшественников-«мятежников» можно упомянуть героев «Пирата» В. Беллини (1827) и «Фра-Дьяволо» Д.-Ф.-Э. Обера (1830), среди демонических — Вампира из одноименного сочинения Г. Маршнера (1828) и Самеля из «Вольного стрелка» К. М. фон Вебера (1829). Демонизм Цампы получил и визуальное воплощение. Костюм, изготовленный для первого исполнителя этой партии, Шоле, выполнен в черном цвете. Еще более показательно описание костюма Цампы для московской премьеры оперы: «Облик главного героя в исполнении легендарного баса Осипа Петрова выходил недвусмысленно демоническим: накладные усы и бакенбарды, камзол, мантия, сапоги, пояс, за который заткнуты кинжал и две пары пистолетов — все черное, на плечи накинута красная плащ!» (цит. по: [1, с. 20]).

в большей степени, роднит наличие статуи как действующего персонажа и финал с его inferнальной и одновременно морально-назидательной подоплекой. Скорее всего, в восприятии современников именно это стало ключевым фактором для сопоставления опер. Таким образом, «Дон Жуан» выступил для «Цампы» в роли своеобразного первоисточника.

Исторический парадокс заключается в том, что «Цампа» в свою очередь сам стал первоисточником для другого сочинения. 22 июня 1832 года на сцене венского театра Ан дер Вин состоялась премьера пародии *Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gyps* («Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста») Иоганна Непомука Нестрой с музыкой Адольфа Мюллера-старшего. К 1830-м годам Нестрой, молодой и перспективный драматург, завоевал репутацию ведущего австрийского комедиографа; к тому же в его арсенале уже была одна оперная пародия — *Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpfutsch* («Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч»)³. Небывалый успех «Цампы» Герольда на сценах венских театров предопределил выбор объекта для следующей.

Попробуем определить, с помощью каких приемов и средств драматург переводит романтическую и трагическую историю Герольда-Мельвиля в комическую плоскость.

Первое, что бросается в глаза, — это изменения имен действующих лиц. Они не всегда радикальны: например, главная героиня из Камиллы превращается в Камиллерль, но уменьшительно-ласкательные имена, безусловно, снижают пафос герольдовского творения. Лишь в двух случаях они изменены кардинально. Алиса Манфреди (девушка, соблазненная Цампой и фигурирующая в сюжете как статуя) становится Бьянкой. С итальянского *Bianca* переводится как «белая, чистая». Таким образом, Нестрой достигает одновременно нравоучительного и комедийного эффекта: с одной стороны, акцентирует высокие моральные качества соблазненной девушки, с другой — словесно обыгрывает белый цвет гипсовой статуи.

Во втором случае Нестрой применяет прием, который в поздних *Wagner-Parodien* будет использовать системно. Возлюбленный и жених Камиллы из графа Альфонсо де Монца превращается в торговца Пафнуцци Саламуччи. Драматург использует так называемое «говорящее» имя: Саламуччи (*salamucci* — венское название итальянской салями, одного из любимых австрийцами видов колбасы) в качестве имени влюбленного юноши создает явный комический эффект.

Определенным изменениям в пародии подвергся социальный статус персонажей. Так, например, благородный пират Цампа становится предводителем шайки воров-бездельников, а боцман Дамиан — управляющим делами этой

³ Премьера: 23 марта 1832 г., *Theater an der Wien*. Музыка Адольфа Мюллера. Объектом пародии послужили две оперные «Золушки» — Н. Изуара—Ш. Г. Этьена и Дж. Россини—Я. Феррети.

шайки. Изменяет Нестрой и социальное положение аристократических династий Лугано и Саламуччи: один граф становится производителем макарон, другой — колбас и сыров.

Следуя в целом логике повествования либретто Мельвиля, Нестрой вводит комедийные сцены. В сцене Пафнуцци и торговки молоком Бригитты, например, образ пылкого влюбленного снижен, юноша выглядит, как прижимистый скряга.

В одной руке Бригитта несет пустые молочные ведра, а другой ведет осла, на котором едет Пафнуцци. Юноша благодарит Бригитту за свое спасение:

Пафнуцци: Мы у цели. *(Слезает с осла.)*

Бригитта: Значит, ваша светлость останется здесь?

Пафнуцци: Не я, моя невеста.

Бригитта: Ах, невеста, ваша милость? *(полушепотом, в сторону)* Слава Богу! Наконец-то я избавлюсь от вашей милости!

Пафнуцци: Возьми с собой малую благодарность за то, что ты освободила меня из рук грабителей.

Бригитта: Они не были грабителями, говорю я вам это уже в сотый раз; они были просто ворами, я всех очень хорошо знаю, потому что они всегда пьют со мной гамзмилых⁴ Таким образом, вы были отпущены ими из благосклонности ко мне. <...>

Пафнуцци: <...> Возьми вот в награду пятак *(Дает ей немного медных денег)*. Думаю, этого будет достаточно.

Бригитта: Для тебя — о да! Ваша светлость получит еще два цента назад. *(Дает ему два цента.)*

Пафнуцци *(забирает деньги)*: Благородная душа! Ты ценишь меня. *(Ослу.)* Ты также оказал мне большую услугу. <...> *(обнимая осла.)* Прощай! Твой образ никогда не исчезнет из моей памяти.

Бригитта *(повесив пустые ведра на осла, уходит)*: Такого зануду мне еще не доводилось видеть. (II, 8) [9] *(Илл. 1)*⁵.



Илл. 1. Титульный лист мюнхенского издания либретто пародии «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста»

⁴ Молоко с медом и ромом.

⁵ Nestroy J., Müller A. Zampa, der Tagdieb, oder die Braut von Gyps: eine Zauberposse in drei Akten.

В отдельных случаях Нестрой использует логику абсурда. Приведем в качестве примера финал пародии. По отношению к первоисточнику он довольно сильно изменен. Цампа не погибает в огненной бездне, как это было у Герольда. Побужденный своими противниками, главными героями пародии, он вынужден жениться на статуе! Таким образом, Нестрой завершает действие на оптимистической ноте — свадьбой двух пар: Камиллерль и Пафнуцци, Цампы и Бьянки. Замена трагического финала на оптимистический не была, разумеется, изобретением Нестроя. Им часто пользовались авторы английских бурлесков, к подобным приемам — хотя и несколько позже, в середине XIX века, — прибегал и Жак Оффенбах, в том числе в своих мифологических опереттах. Этот же прием Нестрой впоследствии использует в своей предпоследней пародии «Тангейзер», где Венера воскрешает Тангейзера и Елизавету и благословляет их брачный союз⁶.

При желании в отдельных персонажах и сценах «Цампы» можно разглядеть не только оперно-пародийные, но и политические аллюзии. Так, драматург вводит в свою пьесу двух новых героев — фею Кларину, королеву дня (от лат. светлая, ясная) и правителя ночи Обскуруса (от лат. мрачный, темный). Эти образы демонстрируют противоборство добра и зла, света и тьмы — вполне вероятно отсылка к «Волшебной флейте» Моцарта, точнее к Зарастро и Царице ночи. Но эта отсылка не единственная. В финале третьего акта Кларина и Обскурус заключают друг с другом мир, чтобы наказать двуличного Цампу. Эта сцена, на наш взгляд, содержит намек на конфликт между Австрийской и Османской империями и, скорее всего, сатирически высмеивает заключение Систовского мира, приведшего к снижению в XIX веке политического влияния Австрии.

Таким образом, круг используемых Нестроем комедийных приемов позволяет определить «Цампу» не просто как пародию, но как травестию, чем сразу же после премьеры и считали эту пьесу венские критики. Репортер венской театральной газеты, выпускавшейся Адольфом Бойерле, в обзоре новостей от 28 июня 1832 года обратил внимание на ее драматургические особенности:

Ожидания [от пьесы Нестроя – А. В., Н. Е.] были, по мнению рецензента, вполне оправданы, ибо жизнь этой пародии основана не только на пикантных деталях, остроумных выпадах и содержательных искажениях, но и на гораздо более существенных и неоспоримых достоинствах, которых в значительной степени не доставало предыдущим произведениям господина Нестроя. Это единство плана, целенаправленная согласованность целого. Тот, кто знаком с пародируемым оригиналом, должен признать, что и музыка, и текст были удачно травестированы и благодаря травестии недостатки обоих стали более явными [6, S. 514].

München, 1834.

⁶ Более подробно о пародии Нестроя см. [3; 4; 10].

Теперь необходимо рассмотреть, как разыграл эту пародийно-травестийную карту соавтор Нестрой, композитор Адольф Мюллер-старший⁷.

При всех внесенных в сюжет изменениях Нестрой довольно методично следовал первоисточнику, то есть тексту Герольда-Мельвиля. Такой же логике следовал при написании музыки и Мюллер, но лишь отчасти. Почти весь первый акт он построил на цитатах из пародируемой оперы, а ко второму и третьему написал собственную музыку. Исключением стала Баркарола Пафнуцци, основанная на аналогичном номере из оперы Герольда. Однако эта ситуация легко поддается объяснению — на необходимость использования цитаты указал сам Нестрой в тексте пьесы.

Основным «пародийным» вкладом композитора в совместную с драматургом работу стало снижение через жанр⁸. Мюллер широко использует, с одной стороны, типичные сольные номера, встречающиеся в романтических операх — куплеты, баллады, серенады, баркаролы и т. д. С другой — жанры, характерные для городской венской музыкальной культуры. Главным из них стал, разумеется, вальс, звучание которого можно услышать уже в увертюре. Две темы из первоисточника, изначально имеющие маршевый характер, в процессе развития преобразуются Мюллером в вальс. Многие сольные и хоровые номера пародии написаны на основе этого жанра. Вальсом завершается и сама пьеса.

Вторым по частоте использования оказался йодль. Чаще всего композитор вводит его при характеристике главной героини Камиллерль. Ее йодль представляет собой, как правило, виртуозную мелодичную колоратуру, не лишенную упругости, скороговорочности и резких скачков, характерных для традиционной техники йодля. В классическом своем варианте йодль встречается в партии Пафнуцци, например, в его стремительной арии из второго акта, больше напоминающей причитание, а не пение. Яркий пример использования йодля в ансамблевой сцене — любовный дуэт Камиллерль и Пафнуцци из III действия.

Наконец, третий источник, из которого черпал вдохновение композитор, — кводлибет. Свойственную ему пестроту и мозаичность можно обнаружить в хоре рыбаков и рыбачек из второго акта. Кводлибеты появились в пародии неслучайно. К одному из наиболее популярных и любимых венской публикой жанров Нестрой прибегал весьма часто, создавая кводлибетов как самостоятельные произведения, а также вводя их в свои театральные пьесы. Например, в своей первой оперной пародии «Гвоздика и перчатка» на основе «Золушек» Изуара и Россини, написанной весной того же года, что и «Цам-

⁷ Адольф Мюллер (старший) (1801–1886) — австрийский актер, певец, композитор, дирижер венского театра Ан дер Вин, автор большого количества оперетт.

⁸ Этот прием двумя десятилетиями позже широко использовал в своих мифологических опереттах Оффенбах [7, р. 91–101].

па», драматург в одной из сцен пишет кводлибет на 15 (!) народных немецких песен с завершающим йоддлем.

Таким образом, в «Цампе» Нестроя–Мюллера формируется своеобразный «пародийный канон», который впоследствии будет применяться и оттачиваться самим драматургом, а также композиторами, с ним сотрудничавшими. Нестрой старается следовать драматургической логике первоисточника, лишь изредка меняя ход действия, чтобы придать персонажам и сюжету больше комизма. Полная трансформация героев и огромное количество злободневных шуток — вот наиболее предпочтительный для молодого Нестроя пародийный метод.

Воля драматурга во многом определяет и музыкальное оформление спектакля: композитор, сочиняя музыку, неукоснительно следовал его указаниям, что, впрочем, не мешало ему свободно цитировать музыкальный материал первоисточника, трансформировать его, а также насыщать свою партитуру характерными для венского народного театра техниками и жанрами. Если судить по двум последним оперным пародиям Нестроя, «Тангейзеру» и «Люэнгрину», этому канону «австрийский Шекспир» будет следовать до конца своего творческого пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычева А. В. Звуковые образы готики. М.: Квадратон, 2011.
2. Вагнер Р. Моя жизнь: в 2 т. М.: АСТ, Астрель, 2003. Т. 1.
3. Вановская О. А. «Тангейзер» и «Веселые нибелунги»: творчество Рихарда Вагнера в зеркале австрийского музыкального театра: дипломная работа. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2013. (Рукопись)
4. Енукидзе Н. И. Романтическая опера в кривом зеркале пародии: из истории комической вагнерианы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 4. С. 75–85.
5. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
6. Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. 28 June 1832. Nr. 129. S. 514.
7. Cummins M. Use of Parody Techniques in Jacques Offenbach's *Opérettes* and Germaine Tailleferre's *Du Style Galant au Style Méchant*: PhD Thesis. University of Kansas, 2017.
8. Berlioz H. Les musiciens et la musique. Paris: Calmann-Lévy, 1969.
9. Nestroy J. N. Zampa der Tagdieb oder: Die Braut von Gyps (Stücke 3, 5/1–82/18) [Onlinefassung] // Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe – Index und Konkordanz. URL: <https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=8> (Abruf: 10.05.2022)
10. Panagl O., Katsikadeli Ch. Nestroy meets Wagner. Parody as an Alternative Literary Concept and a Test Bench for Stylistics. Wien: Verlag der ÖAW, 2018. URL: https://epub.oeaw.ac.at/0xc1aa5576_0x003a12b8.pdf (accessed: 10.05.2022).

REFERENCES

1. Bulycheva A. V. *Zvukovye obrazy gotiki* [Sound Images of Gothic]. Moscow: Kvadroton, 2011. (In Russian).
2. Wagner R. *Moja zhizn'* [My Life], in 2 vols. vol. 1. Moscow: AST, Astrel, 2003. (In Russian translation).

3. Vanovskaja O. A. «*Tangezjer*» i «*Veselye nibelungi*»: tvorcestvo R. Vagnera v zerkale avstrijskogo muzykal'nogo teatra: diplomnaja rabota [Tannhäuser and Die lustigen Nibelungen: The Richard Wagner's Works in the Mirror of the Austrian Musical Theater: Thesis]. Moscow, 2013. (In Russian).
4. Enukidze N. I. Romanticheskaja opera v krivom zerkale parodii: iz istorii komicheskoj vagneriany [Romantic Opera in a Crooked Mirror Parody: From the History of Comic Wagneriana]. In: *Scholarly Papers of the Gnesins Russian Academy of Music*, 2018, no. 4, pp. 75–85. (In Russian).
5. Muginshtejn M. *Hronika mirovoj opery. 1600–1850* [Chronicle of the World Opera. 1600–1850]. Yekaterinburg: U-Factoria, 2005. (In Russian).
6. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 28 June 1832, no. 129, S. 513–516.
7. Cummins M. *Use of Parody Techniques in Jacques Offenbach's Opérettes and Germaine Tailleferre's Du Style Galant au Style Méchant*: PhD Thesis. University of Kansas, 2017.
8. Berlioz H. *Les musiciens et la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1969.
9. Nestroy J. N. Zampa der Tagdieb oder: Die Braut von Gyps (Stücke 3, 5/1–82/18) [Onlinefassung]. In: *Johann Nestroy: Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe – Index und Konkordanz. URL: <https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=8> (Abruf: 10.05.2022)
10. Panagl O., Katsikadeli Ch. *Nestroy meets Wagner. Parody as an Alternative Literary Concept and a Test Bench for Stylistics* [Electronic source]. Wien: Verlag der ÖAW, 2018. Available at: https://epub.oeaw.ac.at/0xc1aa5576_0x003a12b8.pdf (accessed: 05.05.2021).

Енукидзе Натэла Исидоровна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, декан, историко-теоретико-композиторский факультет, Российская академия музыки имени Гнесиных, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Natela I. Enukidze

PhD, Associate Professor, Music History Department, Dean, Faculty of Music History, Theory and Composition, Gnesin Russian Academy of Music, Senior Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

telemuh@mail.ru

Власов Алексей Андреевич

аспирант, кафедра истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Alexey A. Vlasov

Postgraduate student, Music History Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

vlasovalexei2010@mail.ru