

РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА XIX В.: РОССИЙСКО-ИТАЛЬЯНСКИЕ СВЯЗИ

Асташев Дмитрий Анатольевич

УДК: 78.03:78.087.6

Арктический государственный
институт культуры и искусств

г. Якутск, Республика Саха, Якутия (Россия)

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: статья обращает внимание на историю формирования русской вокальной школы, в которой российско-итальянские связи сыграли существенную роль. Автор опирается на методические труды русских педагогов XIX века, которые основой своего учения по технике пения считали использование опыта итальянской певческой школы. Среди них автор выделяет труды Михаила Глинки «Семь этюдов для контральта с фортепиано» (1830 г.), «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса» (1836 г.), «Школа пения» (1856 г.), Александра Варламова «Полная школа пения» (1840 г.), а также труд итальянца Джакомо Гальвани «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (*Observations pratiques sur l'organe de la voix*: 1882 г), написанный специально для Московской консерватории, профессором которой маэстро был 16 лет. Сегодня можно констатировать, что русско-итальянское сотрудничество дало позитивные результаты. Музыкальное наследие итальянской и русской вокальных школ по праву принадлежит всему миру. Для русской вокальной школы музыкальные контакты с итальянскими мастерами стали залогом ее безусловного успеха.

Ключевые слова: русская вокальная школа, итальянские связи, русские методики пения XIX века

XIX век стал для формирования русской вокальной школы важной отправной точкой. В ней соединились европейский опыт воспитания певца и российское желание учить своих мастеров пения, стратегически сформулированное веком ранее в 1783 году в Указе Екатерины II. Данный Указ, имеющий название «Об открытии Комитета для управления зрелищами и музыкой» обозначал меры, которые могли вывести российскую музыкальную культуру на европейский уровень «дабы со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных замен иностранных своими природными» (Указ, 1783). Совершенно очевидно, что существенные аспекты организационных преобразований в деятельности театров, обозначенных в данном Указе, не могли быть решены единомоментно. Преобразования в управлении музыкальным театром и российской музыкой растянулись на многие годы. Важно, что направления решаемых задач с этого момента не останавливались в своем поступательном движении. Вспомним пункт 4 этого Указа который называл тех, кто мог в России за счет государевой казны «содержанными быть»: «1) певцы итальянские, для концертов при Дворе Нашем и для большой оперы; 2) театр российский; 3) опера комическая итальянская; 4) театр французский; 5) театр немецкий; 6) балеты; 7) оркестр как для концертов при Дворе, так и для всех означенных зрелищ; 8) все в общем для того потребные люди и вещи» (Указ, 1783).

Здесь же, в пункте 16 велено было «иметь школу, в которой Российские, обоюга пола, должны учиться и приуготовляемы быть к театру российскому, к музыке, к танцеванию и к разным мастерствам при театрах <...>, чтобы не только свой театр ими наполнить, но дабы со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных замен иностранных своими природными». Важно отметить, что в пункте 34 Указа говорилось: «для приобретения лучших успехов в театре и музыке попускается актеров, музыкантов и танцовщиков российских посылать в чужие края, определяя им деньги на проезд и содержание из экономической или остаточной суммы по рассмотрению Директора и по согласию на то Комитета» (Указ, 1783).

Анализ документа показывает, что меры, предпринятые в Российском государстве в конце XVIII века по популяризации европейского музыкального театра в российском обществе, должны были всемерно способствовать распространению европейских художественных ценностей, а социальная миссия документа виделась в создании своих национальных исполнительских школ.

История свидетельствует, что при Дворе Екатерины II итальянские певцы и композиторы занимали важные административные должности. Известно, что в Итальянской опере служили Доменико Чимароза¹, Джованни Паизиелло², Джузеппе Сарти³, Джованни Батиста Рубини. Последнему Дирекцией Императорских театров России было поручено в 1843 году собрать свой обновленный состав исполнителей для этого театра. Показательно, что Итальянская опера просуществовала в Санкт-Петербурге вплоть до конца XIX в. (1886 г.).

Изменившейся после Великой Французской революции 1789 года социально-политический климат в Европе, сопровождаемый:

1) ростом интеллектуального движения, направленного на просвещение масс;

2) активным распространением новых музыкально-театральных языков неитальянских композиторов (В.А. Моцарта, Л. Бетховена), способствовали продвижению новых европейских трендов не только в Европе, но и в России.

В первом случае, в цепочке первых европейских консерваторий, открытых за пределами Италии оказались: Парижская консерватория, 1795 г.; Пражская консерватория, 1811 г.; Венская консерватория, 1819 г.; Лейпцигская консерватория, 1843 г.; а также Санкт-Петербургская консерватория, 1862 г.; и Московская, открытая в 1866 г.

Во втором случае, на русской оперной сцене наряду с произведениями итальянцев, появились оперы первых русских

¹ Служил придворным капельмейстером при Дворе Екатерины II с 1787 по 1789 гг.

² Служил придворным капельмейстером при Дворе Екатерины II с 1776 по 1784 гг.

³ Занимал в России должность придворного капельмейстера с 1784 по 1801 гг.

композиторов-любителей Алексея Верстовского (1799 – 1862 гг.)⁴, Сергея Титова (1770- 1825гг.)⁵, Михаила Глинки (1804-1857гг.)⁶.

Приведенные факты свидетельствует о безусловной включенности России в общеевропейские процессы, а также о наличии тесных музыкальных контактов с Италией, традиции музыкального общения и обмена с которой восходят, как сказано выше, к XVIII веку.

Отвечая общей тенденции XIX века ввести преподавание музыки (и вокала, в частности) в государственные образовательные программы европейских стран, императорская Россия в этом процессе не стала исключением. Открытые в Санкт-Петербурге и Москве консерватории, дали возможность начать процесс создания русской вокальной школы, которую, по примеру Парижской консерватории, привлекая для написания собственного вокального метода группу педагогов, возглавляемую итальянцем Бернардо Менгоцци, также решено было начать с привлечения итальянцев.

Несмотря на то, что открытие первых российских консерваторий пришлось на вторую половину XIX века, это вовсе не означало, что культурное сотрудничество с Европой в части формирования национальной певческой школы для обучения русских певцов, а также разработки для этого необходимых методических установок несколько запоздало. В 1840 году в России увидел свет первый для своего времени методический труд «Полная школа пения», автором которой стал композитор Александр Варламов. Относительно первого европейского труда по теории пения, созданного за пределами Италии и носящего название «Метод пения» Парижской консерватории (1803 г.)⁷ указанный труд запоздал на 37 лет. Правда, он оказался современником «Полной школы пения» (Lablache, 1840) Луиджи Лаблаша и опередил появление «Полного трактата об искусстве пения» (Garcia, 1847) Мануэля Гарсиа – сына.

Как видим, отвечая общим для XIX века тенденциям развития и популяризации в обществе знания, приносящего практическую пользу, труд Александра Варламова стал откликом на реализацию общих идей Просвещения, поэтому его следует рассматривать в неразрывной связи с общеевропейским опытом. Справедливости ради, уточним, что первые упражнения для русских певцов написал композитор Михаил Глинка. Правда, в его биографии есть интересные страницы обучения пению у «итальянского учителя». Им был Леопольдо Дзамбони (Leopoldo Zamboni; 1799–1883), сын известного баса buffo Луиджи Дзамбони. Большую роль в становлении Глинки как оперного композитора и

⁴ «Пан Твардовский» (1828), «Аскольдова могила» (1835), «Громобой» (1854)

⁵ «Посиделки» (1809), «Старинные святки» (1809), «Легковерные» (1812)

⁶ «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») (1836), «Руслан и Людмила» (1837–1842)

⁷ Полное название трактата: «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» (Conservatoire, 1804).

вокального педагога сыграло его сотрудничество с русским певцом Н.И. Петровым, обучавшимся в Милане и Неаполе. Благодаря посещению М.Глинкой уроков Н.И. Петрова у итальянских мастеров, композитору удалось основательно изучить методику их преподавания техники *bel canto*. Но особый авторитет в глазах Глинки приобрёл итальянский тенор Андреа Ноццари (Andrea Nozzari), друг Россини, которому композитор, по его собственным словам, был «обязан более всех других *maestro* своими познаниями в пении» (Глинка, 1988: 119–120). Глинка считал Ноццари представителем школы *bel canto* XVIII в., так как методика последнего базировалась на принципах классической итальянской школы, ориентированной на мягкую, но отчётливую атаку звука, ровность и однородность звучания, чистоту интонации. Глинка писал: «Nozzari оставил сцену, но владел ещё голосом, и его скала от нижнего си-бемоль до самого верхнего си-бемоль <...> была удивительно ровна и отчётлива, т. е. в своём роде была столько же превосходна, как гамма Фильда на фортепиано» (Глинка, 1988). Показательно, что сравнивая Ноццари и Фильда (у которого русский композитор постигал секреты пианистического мастерства) Глинка выводит для себя некую универсальную формулу эталонного звучания голоса. Ее отличительными чертами стали мягкость, естественность и отчётливость вокализации. В совершенстве владея вокальной техникой знаменитый Ноццари требовал ровно того же от своих учеников. Он настойчиво добивался свободы и естественности звукоизвлечения, выступая категорически против любого форсирования звука. «Сила голоса приобретается от упражнения и времени, а раз утраченная нежность (*delicatezza*) навсегда погибает» (Глинка, 1952, 251)- читаем у Глинки. Овладев на высоком уровне приёмами техники *bel canto*, композитор легко и быстро освоил и беллиниевский романтический стиль. В этой манере он сочинил ряд арий для итальянских певцов. Правда, для самого композитора эти прекрасные стилизации были лишь одним из этапов обучения, серьёзного значения он им не придавал. В своих вокально-методических сочинениях, созданных специально для собственных учеников («Семь этюдов для контральто с фортепиано», написаны специально для ученицы Н.И. Геденовой (Глинка, 1830 г.); «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса», созданы для баса О.А. Петрова (Глинка, 1836), «Школа пения» для А.Н. Кашперовой (Глинка, 1856) Глинка-педагог на первый план выводит соблюдение дидактических принципов последовательности, доступности и прочности усвоения знаний. Упражнениям предпосланы краткие методические указания, раскрывающие специфику поставленных задач и объясняющие методы их решения. Иногда авторские комментарии содержат весьма ценные наблюдения, выявляющие взгляды Глинки, касающиеся отдельных вопросов вокальной техники. Например, в «Упражнениях для уравнивания и усовершенствования голоса» композитор замечает, что «все голоса вообще имеют два сорта звуков или нот: одни, которые берутся без

всякого усилия, другие, которые требуют, если не усилия груди, то непременно напряжения горла» (Глинка, 1963: 59).

«Школа пения» для А.Н. Кашперовой содержит комментарии, для бережного отношения к голосовым ресурсам. Глинка пишет: «Все этюды надобно петь медленно, примечая, чтобы не делать никаких гримас и усилий, как то бывает в разговоре. Брать ноты как можно вернее (ибо не сила, а верность составляет главное в музыке). Далее, надобно внимательно петь, а внимание обращать надобно, чтобы приобрести привычку. – Петь $\frac{1}{4}$ часа со вниманием более значит, чем 4 [часа] без оногo. Избегать всегда усталости, ибо он[ая] ничего кроме порчи голоса не производит. Но примечаются при пении 2 рода усталости: 1-я груди, и эта столь же вредна для здоровья, сколько и для голоса, 2-я горла. Эта последняя гораздо прежде чувствуется, несмотря на то она весьма вредна для голоса и не токмо посредством напряжения горла, и упражнения[ми], когда оногo [горло] хоть чуть-чуть устало, не приобретает никакой пользы, но напротив [-] замедляется успех. Хотя этюды пассажи <...> и требуют упражнения, но временем, а не вдруг можно приобрести способность делать голосом пассажи» (Глинка, 1963: 66). Подобно итальянским педагогам, Глинка-педагог заботился о гигиене голоса, нормировании ежедневной голосовой нагрузки учащегося, понимая, что неукоснительное соблюдение строгих правил бережного отношения с голосом, это залог успешной концертной деятельности будущего певца.

Заметим, что те же правила индивидуальной работы певца, прописанные Михаилом Глинкой, можно найти в «Полной школе пения» Александра Варламова (глава II, разделы 14, 16, 17).

Ключом к пониманию истории появления «Школы» Варламова можно считать все то же стремление создать методическое пособие или учебник для воспитания русских певцов и создания национальной вокальной школы, которая в перспективе могла бы стать конкурентноспособной.

На итальянские истоки «Школы пения» А. Варламова указывает не только замечание самого автора труда, отсылающего к «Новому методу пения и вокализации, принятому Парижской консерваторией» («Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris») Огюста Андрада (Auguste Andrade) (Andrade, 1837). Известные факты биографии самого А. Варламова и его учителя Дмитрия Степановича Бортнянского также служат косвенными доказательствами адаптации итальянской певческой и композиторской практик в методе А. Варламова.

Известно, что А. Варламов несколько лет служил в Голландии регентом при церкви русского посольства и псаломщиком при дворе Великой Княгини Анны Павловны, принцессы Оранской, а Д. Бортнянский учился в Италии, совершенствуя свое композиторское и исполнительское мастерство в старинных музыкальных центрах Венеции, Болоньи (у падре Мартини), Неаполя и Рима. Любопытно, что

итальянские корни легко устанавливаются и в «Новом методе пения» Огюста Андраде, который в парижской консерватории был учеником Пьера-Жана Гара (Pierre-Jean Garat), одного из авторов упомянутого первого коллективного труда для этой консерватории, созданного под руководством итальянца Бернардо Менгоции. Следует заметить, что Бернардо Менгоции учился у знаменитого представителя Болонской школы пения певца-кастрата Антонио Бернакки. Иными словами итальянская ветвь в этой линейке взаимодействия школ вполне очевидна. Известно также, что первый ректор Парижской консерватории, Бернар Сарретт, горячий поклонник итальянской певческой школы, именно на нее обращал особое внимание, называя ее примером для подражания, и стремясь в основу парижского метода заложить итальянский опыт воспитания певца. Он писал «Итальянские артисты <...> показали в своих спектаклях гений итальянской школы, приятную и выразительную манеру пения: этот жанр стал сенсацией для французских артистов и поклонников музыки; им восхищались и певцы, имевшие опыт пения, почувствовавшие пороки французской школы» (Lassabathier, 1860: 25–26).

В дополнение к информации по поводу итальянских влияний приведем ссылку из *Grove Music Online*, где сказано, что учитель Огюста Андраде, Пьер Жан Гара «после переезда в Париж в 1782 году развивал свою технику в основном путем имитирования лучших итальянских певцов современности» (Grove Music Online).

Как видим, итальянский след был весьма существенным в появлениях «Парижского метода» Бернардо Менгоции, «Нового метода» Огюста Андраде и «Школы пения» Александра Варламова. Все три трактата называют основными целями обучения пению:

- 1) умение брать дыхание;
- 2) развитие техники пения;
- 3) исполнение.

Правда в труде Огюста Андраде «Новый метод пения и вокализации, принятый Парижской консерваторией», на который ссылается А. Варламов имеется, в дополнение к сказанному, отсылка к труду известного для того времени ученого медика и фониатра Франческо Беннати (*Francesco Bennati*)⁸. Среди научных работ итальянца Беннати, служившего доктором в Итальянской опере в Париже (Théâtre Italien), известны: «Исследования о механизме человеческого голоса (Bennati, 1832), «Заметки об особом случае нарушения человеческого голоса во время пения» (Bennati, 1833a), «Исследование физиологии и патологии органов голоса человека» (Bennati, 1833b: Рис.1). За изыскания в области изучения физиологии и патологии голоса Парижская Академия Наук наградила Ф. Беннати премией по медицине. В данном рассмотрении важно заметить, что опыт включения в вокальный трактат новейших

⁸ Ibid. P.10

научных разработок Беннати, предпринятый Огюстом Андрадом, открыл новую страницу в практике вокальных педагогов, которые далее в свои трактаты стремились вводить актуальное знание об анатомии и физиологии голосовых органов и органов дыхания.

По всей видимости, именно введенное сочетание науки о голосе и эмпирического опыта вокальных педагогов, позволило Огюсту Андраду выделить свое нововведение в названии своего труда, где «Новая методика пения», и есть методика, учитывающая актуальное знание фонииатрии и выстроенная на междисциплинарной основе. Любопытно, что имя доктора Франческо Беннати стало знакомо вокалистам в России не через «Школу» А. Варламова, а благодаря созданному для московской консерватории в 1882 году трактату «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (Galvani, 1882), автором которого стал итальянец Джакомо Гальвани.

Согласно принятой в императорской России традиции приглашать для преподавания в Московской консерватории иностранных специалистов, маэстро Гальвани был приглашен сюда Ференцем Листом и Николаем Рубинштейном, где преподавал 16 лет с 1869 по 1887 годы. Его «Практические наблюдения» продолжили модель методических объяснений, заложенную в архетипе «Метода Парижской консерватории». Они также как исходный архетип 1803 года написаны на французском языке. Обращает особое внимание момент включения в арсенал Гальвани-педагога знания об анатомии и физиологии голосового аппарата, которое, вслед за нововведением О. Андрада, вводило в обиход российской вокальной педагогики методы, позволяющие совершенствовать теорию постановки голоса в связи со знанием физиологии органов дыхания и гортани.

На первой странице трактата маэстро Гальвани дана схема голосового аппарата (Рис. 2). Подобную схему можно позднее встретить в трактате современника Джакомо Гальвани, итальянца Энрико Делле Седие «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани»; 1885.

Указанные факты лишь подтверждают, что формирование русской вокальной школы в XIX веке не отличалось от общих европейских трендов эпохи, где сотрудничество с итальянскими певцами и педагогами стало привычной практикой перенесения принципов итальянцев на национальную почву, что помогало в адаптационном процессе формировать свои вокальные школы.

Сегодня можно констатировать, что русско-итальянское сотрудничество дало позитивные результаты. Музыкальное наследие итальянской и русской вокальных школ по праву принадлежит всему миру. Для русской вокальной школы музыкальные контакты с итальянскими мастерами стали залогом ее безусловного успеха. Этот успех многократно подтвержден известными в мировом оперном искусстве исполнителями: И. Архиповой, АВ. Атлантовым, Г.

Вишневской, Ю. Мазурком, Е. Образцовой. И это перечисление можно продолжать и продолжать.

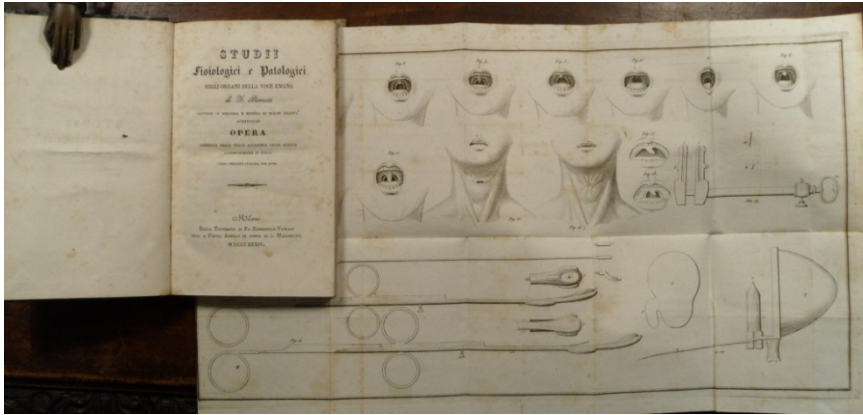


Рис. 1. Франческо Беннати. Из «Исследования физиологии и патологии органов голоса человека» (Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine; Paris 1833).

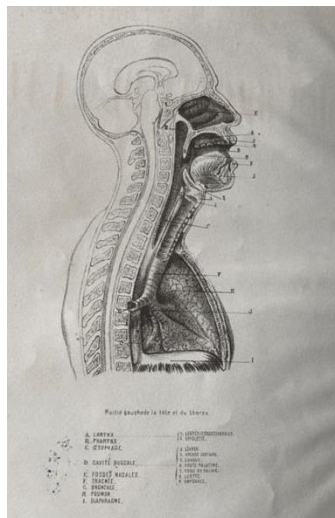


Рис.2. Джакомо Гальвани. «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (Galvani, 1882).

Литература

- Глинка М.И. (1988). Записки / М. И. Глинка; Подгот. [и предисл. написал] А. С. Розанов. – М.: Музыка. – 217 с.
- Глинка М.И. (1952). Литературное наследство. В 2-х т. Т.1: Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. М. - Л.: Музгиз. – 512 с.

- Глинка М.И. (1963). Полное собрание сочинений. Т. 11. Вокально-педагогические сочинения / Ред. комис.: Шостакович Д.Д. (пред.) и др. – М.: Музгиз. - XIV, 114 с.
- Глинка, (1830). *Семь этюдов для контральто с фортепиано*.
- Глинка, (1836). *Упражнения для уравнения и усовершенствования голоса*.
- Глинка. (1856). *Школа пения*.
- Указ 1783 года Екатерины II «Об открытии Комитета для управления зрелищами и музыкой» (АДИТ. Вып. 1. Отд. II. (1746–1801). В 3 отд. СПб.1892).
- Andrade A. (1837). Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty. 24 p.
- Galvani G. (1882). Observations pratiques sur l'organe de la voix. Moscou. - 12 p.
- Lassabathier T. Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation. Paris, 1860. – 589 p.
- Conservatoire de musique de Paris. (1804). *Méthode de chant du Conservatoire de musique, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes et des airs dans tous les mouvemens et les différens caractères...* gravée par Mme Le Roy à l'imprimerie du Conservatoire de musique, Faubourg Poissonnière, n° 152, 1804 Livre Rare.
- Lablache, Luis. (1840). *Méthode complète de chant*. Paris.
- Garcia, Manuel. (1847). *Trattato completo dell'arte del canto*
- Bennati, Francesco. (1832). *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, Paris.
- Bennati, Francesco. (1833a). *Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant*. Paris.
- Bennati, Francesco. (1833b). *Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine*. Paris.

РЕЗИМЕ

РУСКА ВОКАЛНА ШКОЛА XIX ВИЈЕКА: РУСКО-ИТАЛИЈАНСКИ ОДНОСИ

У чланку се описује историја формирања руске вокалне школе, у којој су руско-италијанске везе играле значајну улогу. Аутор чланка се ослања на методичке радове руских учитеља XIX вијека, који су за основу свог учења о техници пјевања примјењивали искуства италијанске пјевачке школе. Међу њима, аутор издваја дјела Михаила Глинке *Седам етида за контралт и клавир* (1830), *Вјежбе за изједначавање и побољшање гласа* (1836), *Школу певања* (1856), затим *Комплетну школу пјевања* Александра Варламова (1840), као и рад Италијана Ђакома Галванија *Практична опсервација гласовног апарата* (1882), написаних намјенски за Московски конзерваторијум, чији је маестро био професор шестнаест година. Данас се може констатовати да је руско-италијанске сарадња дала позитивне резултате. Музичко наслијеђе италијанске и руске вокалне школе с правом припада цијелом свијету. За руску вокалну школу, музички контакти са италијанским мајсторима постали су кључ њеног безусловног успијеха.

Кључне ријечи: руска вокална школа, италијанске везе, руско учење о пјевању у XIX вијеку.

RUSSIAN VOCAL SCHOOL OF THE 19TH CENTURY: RUSSIAN-ITALIAN RELATIONS

Dmitry A. Astashev

The article draws attention to the history of the formation of the Russian vocal school, in which Russian-Italian ties played a significant role. The author relies on the methodological works of Russian teachers of the XIX century, who considered the use of the experience of the Italian singing school to be the basis of their teaching on singing technique. Among them, the author highlights the works of Mikhail Glinka *Seven Etudes for contralto and piano* (1830), *Exercises for equalizing and improving the voice*" (1836), *Singing School* (1856), Alexander Varlamov *Complete Singing School* (1840), as well as the work of the Italian Giacomo Galvani *Practical observations of the vocal apparatus* (*Observations pratiques sur organe de la voix*: 1882), written specifically for the Moscow Conservatory, of which the maestro was a professor for 16 years. Today, it can be stated that the Russian-Italian cooperation has yielded positive results. The musical heritage of the Italian and Russian vocal schools rightfully belongs to the whole world. For the Russian vocal school, musical contacts with Italian masters became the key to its unconditional success.

Keywords: Russian vocal school, Italian connections, Russian teaching on singing of the XIX century

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком стваралаштву" (5 ; 2023 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 5 : зборник радова са научног скупа одржаног 13-16. децембра 2023. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2024 (Источно Сарајево : Копикомерц). - 259 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-064-2-6

1. Дани Војина Комадине (5 ; 2023 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 141842433