

# MUSICUS

ВЕСТНИК  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ  
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

**№ 1 (77) • январь • февраль • март • 2024**

## Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован  
в Федеральной службе по надзору  
в сфере массовых коммуникаций, связи  
и охраны культурного наследия  
Свидетельство о регистрации средства  
массовой информации ПИ № ФС77-30963

## Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

## Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ  
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ  
Ирина Степановна ПОПОВА

## Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

## Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

## Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

## Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.  
Тел.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: edition@conservatory.ru  
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 25.03.2024 г.  
Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага кн.-журн.  
Печать офсетная. Зак. №2084-24.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены  
в Санкт-Петербургской государственной  
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».  
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,  
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.  
Мнение редакции не всегда совпадает  
с мнением авторов материалов. За публикацию  
предоставленных в редакцию материалов го-  
нонорары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-  
нале, не могут быть полностью или частично  
воспроизведены, тиражированы и распростра-  
нены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

## Содержание

### Юбилей

К 85-летию со дня рождения Б. И. Тищенко

- Л. Д а в и д е н к о в а. «О работе над портретом Б. И. Тищенко».  
Беседовала Е. Давиденкова-Хмара ..... 3  
И. Р а й с к и н. Человек — соната ..... 6  
О книге «Бег времени Бориса Тищенко» (А. В. Денисов, Е. С. Власова) ..... 9

### Alma mater

- А. А р а с л а н о в а. Из истории международных творческих контактов  
1990-х: о сотрудничестве Ленинградской (Санкт-Петербургской)  
консерватории и IRCAM ..... 13  
П. Р о с с о л о в с к и й. Применение основных положений «системы»  
К. С. Станиславского к процессу обучения в классе хорового  
дирижирования. Подготовил Ю. Б. Лебедев ..... 20  
С благодарностью в сердце... (С. В. Плешак, Н. М. Лебедева, Т. П. Вишнякова,  
Н. В. Дурандина, О. А. Кучерова, А. П. Ахтер, С. Н. Хубежева,  
Ю. В. Гришечкин). Подготовил С. В. Плешак ..... 27  
В. С м и р н о в. Иной взгляд. Подготовил Н. А. Мартынов ..... 33

### Studia

- С. Ф р о л о в. Композитор М. И. Глинка — беспокойный человек ..... 39  
И. Р а й с к и н. «Написать об этом... была моя мечта» ..... 44

### Теория и практика

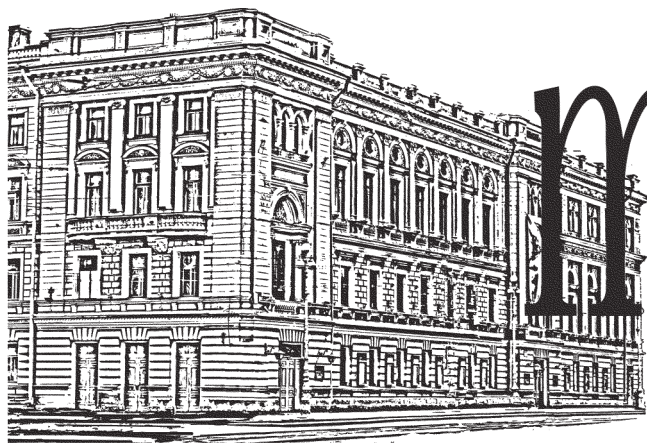
- М. Д е г т я р е в. Восьмой квартет Юрия Фалика ..... 52

### В театрах

- И. Р а й с к и н. «Мастер и Маргарита» в Самаре и Петербурге  
(премьера оперы С. М. Слонимского) ..... 59  
М. Д у д и н а. «Иакинф»: небалетный балет ..... 64  
С. К л е в ц о в а. «Ленинградская новелла»... со слезами на глазах ..... 66

- Наши авторы ..... 68

В оформлении обложки использованы фотография Б. И. Тищенко (монография И. А. Донской-Тищенко  
«Бег времени Бориса Тищенко») и фотоматериалы концерта, посвященного 85-летию композитора  
(Концертный зал Санкт-Петербургской консерватории. 22 марта 2024 года)



# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (77) • january • february • march • 2024

## Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service  
on Supervision in the Sphere of Mass Media,  
Communication and Cultural Heritage Protection.  
Registration certificat of mass information  
medium ПИ № ФС77-30963

## Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

## Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA  
Andrey DENISOV  
Irina POPOVA

## Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

## Design and imposition

Y. NOGAREVA

## Photographer

V. KONOVALOV

## Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: edition@conservatory.ru  
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 25.03.2024

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.  
Offset print.

Print model and electronic imposition  
accomplished at the Saint Petersburg  
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amirit Ltd., 88, litera U,  
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer  
reviewing. The Editorial Board's opinion may not  
coincide with the author's. No royalties are paid  
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be  
reproduced, circulated or distributed, completely or  
partially, without Editorial Board's permission given  
in written form.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State  
Conservatory

## Contents

### Jubilee

To the 85<sup>th</sup> anniversary of Boris Tičšenko

- L. Davidenkova. "About my working on a portrait of Boris Tičšenko".  
*An interview by E. Davidenkova-Khmara* ..... 3
- I. Raiskin. A Man is a Sonata ..... 6  
About the monograph "The Run of Time by Boris Tičšenko"  
(A. Denisov, E. Vlasova) ..... 9

### Alma mater

- A. Arslanova. From the history of international arts contacts  
of the 1990s: on cooperation between the Leningrad (St. Petersburg)  
Conservatory and IRCAM ..... 13
- P. Rosolovskiy. The application of the basic principles of Konstantin  
S. Stanislavsky's "system" to the process of teaching choral conducting  
in the classroom. *Prepared by Ju. Lebedev* ..... 20  
With gratitude in our hearts... (S. Pleshak, N. Lebedeva, T. Vishnyakova,  
N. Durandina, O. Kucherova, A. Akhter, S. Khubedzeva, Ju. Grishchkin).  
*Prepared by S. Pleshak* ..... 27
- V. Smirnov. Another view. *Prepared by N. Martynov* ..... 33

### Studia

- S. Frolov. Composer Mikhail Glinka is a restless person ..... 39
- I. Raiskin. «Writing about this... was my dream» ..... 44

### Theory and Practice

- M. Degtyarev. Eighth Quartet by Juri Falik ..... 52

### In Theatres

- I. Raiskin. "Master and Margarita" in the Samara and St. Petersburg  
(premiere of Sergey Slonimsky's opera) ..... 59
- M. Dudina. "Iakinthos": non-ballet ballet ..... 64
- S. Klevtsova. "The Leningrad novel"... with tears in my eyes ..... 66

- Our authors ..... 68

The cover design includes the photo of Boris Tičšenko from Irina A. Tičšenko's monograph "The Run of Time by Boris Tičšenko" and the photo archive of 85<sup>th</sup> Boris Tičšenko anniversary concert (Concert Hall of the St. Petersburg Conservatory, March, 22, 2024)

Peter ROSSOLOVSKY

## The application of the basic principles of Konstantin S. Stanislavsky's "system" to the process of teaching choral conducting in the classroom

The publication of the training manual by Peter A. Rossolovsky, a bright performer, talented, tireless enthusiast of choral culture, contains practical recommendations for choir conductors. Based on his vast pedagogical experience, the author gives practical advice on setting and solving musical and artistic tasks providing a condensed focused analysis of the conductor's work at the preparatory stage of a composition for performance. The ability to find the ideological essence of the work, and reveal it during choir rehearsals is the main, decisive link in the conducting teaching system. Special attention is paid to the significance and character of the conductor's gesture, the classification and role of the "maturation" of the upbeat, the main task of which is to reveal the logic of musical speech.

**Keywords:** Peter A. Rossolovsky, choir conductor, methods of working with the choir, choir rehearsal, upbeat.

Петр РОССОЛОВСКИЙ

## Применение основных положений «системы» К. С. Станиславского к процессу обучения в классе хорового дирижирования

Публикация методической разработки П. А. Россоловского — яркого исполнителя, талантливого, неутомимого энтузиаста хоровой культуры — содержит практические рекомендации хоровым дирижерам. На основе огромного педагогического опыта в очень сжатом, сфокусированном анализе работы дирижера на этапе подготовки сочинения к исполнению даются практические советы по решению музыкально-художественных задач. Умение находить идейную сущность произведения и раскрывать ее во время хоровой репетиции — главное, решающее звено в системе обучения дирижированию. Особое внимание уделено значению и характеру дирижерского жеста, классификации и роли «вызревания» афтакта, главной задачей которого является раскрытие логики музыкальной речи.

**Ключевые слова:** П. А. Россоловский, хоровой дирижер, методы работы с хором, хоровая репетиция, афтакт.

*С Петром Алексеевичем меня связывали многие годы тесного семейного и творческого общения. После окончания аспирантуры в Веймаре у меня родилась дочь Елизавета — его правнучка, которую он с гордостью представил публике на своем 80-летнем юбилейном концерте в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории. Летними вечерами вся семья собиралась за большим круглым столом на даче. В вазочках лежало варенье разных сортов, в корзинках была разложены бублики, сушки и баранки — такая типичная патриархальная картина чаепития профессорской семьи конца XIX века, где на своем месте главный хозяин дома руководил течением разговора. Непринужденная атмосфера беседы всегда сопровождалась веселыми шутками и смехом. Все дети Петра Алексеевича — сын и двое дочерей — стали музыкантами, внучка Анастасия (моя жена) закончила Школу-десятилетку и консерваторию, поэтому неудивительно, что главной темой была музыка. За столом обсуждали концертные выступления, делились впечатлениями об интересных музыкальных событиях, высказывались мнения за и против. Первую половину дня П. А. часто проводил на вступительных экзаменах дирижеров-хоровиков в консерватории и после возвращения делился с нами своими впечатлениями о конкурсантах. Особенно переживал за талантливых, которые по тем или иным причинам не смогли попасть в отбор. Многим из них он впоследствии помог добиться поступления в консерваторию и стать замечательными музыкантами. Я тогда не мог себе представить, что и меня выведет дорога на преподавательскую стезю в Alma mater и я стану продолжателем славных традиций Ленинградской/Петербургской дирижерской школы. Петр Алексеевич часто бывал на моих концертах и внимательно следил за моими успехами, которые также становились темой обсуждения. После одного из концертов наша встреча была особенно трогательной. Он подошел ко мне с рукописью его работы и надписал посвящение: «Дорогому человеку, замечательному дирижеру Юрию Лебедеву». Я очень рад, что рукопись эта, наконец, увидит свет, поможет многим молодым музыкантам обрести свое призвание и еще раз напомнит им о светлом имени Петра Алексеевича Россоловского.*



Мысли, изложенные в трудах К. С. Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» [5] и «Работа над собой в творческом процессе воплощения» [4], направленные на воспитание и обучение актера, впитавшие богатейший опыт самого автора, опыт В. И. Немировича-Данченко, представляет и сегодня огромную ценность.

Идея и «система» К. С. Станиславского нашли свое продолжение в творчестве выдающихся театральных режиссеров, в работе творческих коллективов, театральных студий, воспитавших замечательных актеров, чье искусство огромно и прекрасно, и в этом большая заслуга принадлежит К. С. Станиславскому — выдающемуся режиссеру и автору трудов, представляющих огромную ценность не только для театрального искусства, но и для всех видов искусства и, в частности, для музыкального искусства.

Многое из того, что написано К. С. Станиславским о работе актера над собой можно перенести и на работу дирижера над собой. И основные положения Станиславского, сформированные им еще в 1909 году «О задачах подготовки актера» могут быть в значительной степени использованы и в процессе подготовки дирижера, особенно дирижера-хормейстера.

Выступая на съезде театральных деятелей 8 марта 1909 года, Станиславский отмечал, что творчество актера состоит из шести главных процессов. «В первом подготовительном процессе „воля“. — Ю. Л.] артист готовится к предстоящему творчеству. Он знакомится с произведением автора, увлекается им или заставляет себя увлечься и тем раздражает свои творческие способности, то есть возбуждает в себе желание творить. Во втором процессе — „искание“ — он ищет в себе самом и вне себя духовный материал для творчества. В третьем процессе — „переживание“ — артист невидимо творит для себя. Он создает в своих мечтах как внутренний, так и внешний образ изображаемого лица. Он должен сродниться с этой чужой ему жизнью, как со своей собственной. В четвертом процессе — „воплощение“ — артист наглядно творит для себя. Он создает видимую оболочку для своей невидимой мечты. В пятом процессе — „слияние“ — артист должен соединить до полного слияния как процесс „переживания“, так и процесс „воплощения“. Эти оба процесса должны производиться одновременно, они должны порождать, поддерживать и развивать друг друга. Шестой процесс — процесс „воздействия“ актера на зрителей» [5, с. 19].

«Девять десятых работы артиста, девять десятых дела состоит в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажить ею: когда это сделано, роль почти готова» [3, с. 402]; «принцип переживания направляет внимание актера на внутреннее содержание его творчества, которое составляет главную сущность искусства» [5, с. 34]. К. С. Станиславский неоднократно подчеркивал, что «творчество основано на чувстве, на естественном переживании и поэтому нельзя постигать его одним разумом, а надо прежде всего ощущать его» [5, с. 20].

Характер образного мышления психологически субъективен. Только при учете неосознаваемого фактора психики мы сможем до конца разобраться в таких сложных процессах, как творчество, воспитание, речь. В главе XV «Сверхзадача. Сквозное действие» Станиславский излагает главную мысль своей «системы»: «Подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. <...> Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля» [5, с. 332].

Умение находить и воплотить в своем искусстве идейную сущность произведения — сверхзадачу, как важнейшее звено всей «системы» — Станиславский ставит во главу угла всего творческого процесса создания и роли, и спектакля. На основе сверхзадачи происходит и все построение сквозного действия спектакля. Важнейшую роль в определении этой задачи играет определение подтекста сочинения. «Мы пересоздаем произведение драматургов, — пишет Станиславский, — мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение <...>, мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением» [5, с. 63–64].

Драматург дает не всю жизнь пьесы и роли, нам самим приходится «досоздавать» своими вымыслами, воображением то, что недосказано в печатном экземпляре. Подтекст — это не явная, но внутренне ощутимая жизнь человеческого духа, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. Лишь только исполнители оживят изнутри своим переживанием подтекст передаваемого произведения, в нем вскроются душевные тайники, внутренняя сущность, ради которых оно и создавалось.

Смысл творчества в подтексте. Он обеспечивает логику и последовательность, оправданное соединение частей, фрагментов, фраз. Подтекст создает определенное состояние до начала звучания и приводит к закономерному финалу. Таким образом, и в творческом процессе дирижирования роль подтекста, который не только сопровождает текст, но и по-новому трактует его, мотивирует его произношение и дальнейшее развитие, огромна.

Особое внимание Станиславский уделял и взгляду: «Важно, чтоб глаза, взор, смотрение артиста на сцене отражали глубокое, внутреннее содержание его творческой души» [5, с. 251]. Задачей дирижера и является создание внутренней жизни и воплощение основного зерна и мыслей, породивших данное произведение поэта и композитора. Станиславский неоднократно подчеркивает роль темпа-ритма, который придает исполнению стройность, слаженность, четкость, законченность, пластичность. И в этом смысле мысли, изложенные

в трудах К. С. Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» и «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», направленные на воспитание и обучение актера, для нас представляют огромную ценность. Это, в частности, этапы работы над сочинением:

1. «Подготовка» — знакомство с сочинением, игра, пение голосов, попытка увлечься этим сочинением.
2. «Искания» — поиск литературы о сочинении, об авторе, истории (или причины) создания сочинения.
3. «Переживания» — домашняя работа над сочинением, поиск выразительных средств, попытка отражения в дирижерском жесте содержания сочинения.
4. «Воплощение» — озвучивание итогов домашней работы в классе дирижирования с концертмейстерами. Попытка убеждения их в своей трактовке. Поиск в результате репетиций и занятий с педагогом относительно завершенного варианта.
5. «Слияние» — перенесение на работу с хором итогов предварительной работы. Убеждение хора в своей трактовке. Внесение коррективов, связанных с воплощением сочинения хором.
6. «Воздействие» — воодушевление артистов хора и слушателей исполнением своей трактовки данного сочинения.

Весьма интересна оценка К. С. Станиславским дирижерского искусства Артура Никиша (1855–1922). «Рядом с воспоминаниями о дирижере с „палочкой-махалочкой“ мне представляется маленький, но великий Никиш<sup>1</sup>, самый красноречивый человек, который умел звуками говорить больше, чем словами. Кончиком палочки он извлекал из оркестра целое море звуков, из которых создавал большие музыкальные картины. <...> Никиш не пропускал ни одной фразы звука, не испив его до самого конца.<...> Медленный темп Никиша содержит в себе все скорости.<...> Он готовит новую музыкальную фразу в новом темпе. <...> Разве у многих дирижеров поймешь, угадаешь, расслышишь все тонкости, которые Никиш с такой чуткостью умел не только выбрать из произведения, но и поднести и объяснить» [4, с. 228–229].

Мысли, изложенные К. С. Станиславским во многих аспектах близки, и, если можно так сказать, созвучны содержанию труда Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Появление книги Асафьева явилось чрезвычайно важным событием не только в развитии музыкознания, но и в развитии музыкальной педагогики. «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование» [1, с. 264]; «...исполнительская культура имеет два „ответвления“: или она со-творческая композитору,

или она механически репродуцирует по созданным нормам техники нотную запись. Между этими гранями множество оттенков, и все же основных разрядов исполнителей два: <...> одни знают наперед, что услышат, другие всегда гадают. Особенно это показательно в области дирижерского искусства» [1, с. 297–298]. И у Малера, и у Мотля Асафьев подчеркивает прежде всего высокую культуру слуха, чуткий интеллектуализм и непременно владение собой. «Ритм для них не фонари на шоссе с их монотонной мерностью, а жизненно необходимая, дыханием вызываемая осознанная дисциплина, организующая и распределяющая силу. Исполнение музыки благодаря органичности интонирования принимает любой эмоциональный тон: и страстный нервный подъем, и спокойное, уверенное в себе чувство, и трагический пафос, и глубокое размышление — все возникает и чередуется гибко и естественно. Так было у Мотля» [1, с. 298].

Нет музыки как содержания вне дыхания, управляемого естественным ритмом, а это и есть качество органически присущее интонации. Не интонируя музыку в своем сознании, принимая ее извне, некоторые дирижеры лишь воспроизводят нотную запись. Они могут довести тренировку до предела бездушной механической виртуозностью. Прикрываясь лозунгом высокого профессионализма, такие дирижеры, не подозревая этого, не интонируют музыку, а «метронимируют». Эта же, по существу, мысль, подчеркнута в статье Г. А. Товстоногова «Режиссура — это профессия»: «Слабостью многих режиссеров является отсутствие образного видения. <...> Границы нашего воображения установлены автором, и переход их должен караться как измена и вероломство и по отношению к автору <...> ...умение играть музыку, а не просто ноты автора, умение играть чужое произведение как собственное — высокая и трудная обязанность. <...> В ограничении своей фантазии определенными рамками и состоит главная трудность, но зато и прелесть искусства» [6, с. 49–51]<sup>2</sup>.

### Вызревание ауфтакта

Наблюдая выступление хоровых коллективов, оценивая выход к хору студентов консерватории, принимая государственные экзамены по дирижированию хором музыкального училища, приходится признать, что дирижирование коллективами на экзаменах и концертах не всегда удовлетворяет и слушателей, и исполнителей. Дирижеры в ряде случаев выполняют весьма ограниченные функции, обеспечивая более или менее ясное начало и завершение сочинения, показывая по ходу исполнения вступление хоровых партий, из-

<sup>1</sup> Никиш был невысокого роста, поэтому дирижерскую палочку ему приходилось держать высоко, на уровне своих глаз, вследствие чего у публики установилось мнение о «магическом» и «гипнотизирующем» взгляде маэстро.

<sup>2</sup> В рукописи П. А. Россоловского данный раздел завершается фразой: «По этому же вопросу в Философских тетрадах В. И. Ленина: „Различные субъективного и объективного есть, но и оно имеет свои границы“.

менение темпов. Характер жеста недостаточно отражает особенности голосоведения, особенности хорового пения, вокальные и интонационные трудности, а также не в полной мере раскрывает содержание и форму произведения. И в характере дирижерского жеста не хватает конкретности, убедительности, нет необходимого волевого начала, увлеченности исполнением, яркости. В связи с этим хочется привести слова Ф. Искандера: «Среди множества человеческих страстей самой мощной, самой естественной и самой плодотворной является страсть творческого самоутверждения» [2, с. 17]; и далее «...человек по своей природе творец, он жаждет личной инициативы, он хочет себя вложить в свое творчество. <...> И если он сам не может осуществить свой творческий замысел, благодаря его сложности и обширности, он ищет других людей, которые могли бы зажечься именно этим замыслом, тогда они превращаются в его продолжение» [2, с. 18]. Вот этого страстно желания быть творцом у многих дирижеров не хватает.

Маленький пианист или скрипач, начиная заниматься на инструменте не сразу получит хоть какое-то удовлетворение от своей игры, но все-таки это произойдет в течение ближайшего года, а дирижер выйдет к своему инструменту и получит удовлетворение очень и очень нескоро. А до тех пор — обилие важных и необходимых дисциплин: теория музыки, сольфеджио, гармония, фортепиано, сольное пение, история музыки, техника дирижирования, чтение хоровых партитур и др. И поступив в консерваторские классы, студент на новом этапе своего развития совершенствует знания по тем же дисциплинам, изучает, дирижирует под два рояля определенное количество хоровых сочинений и осваивается со своим положением дирижера, руководителя. Следовательно, контакт с хором, управление хором в процессе общения необходимы в значительно больших размерах. Не обязательно это должен быть полноценный профессиональный хор. Важен контакт с людьми — со взрослыми, с детьми. Практика работы с хоровой партией, с отдельным певцом, с разными типами голосов необходима. Не любя человеческий голос, нельзя полюбить хор. Не полюбив и не зная человеческий голос, нельзя и управлять им. В дирижерском жесте должен быть отражен певческий процесс: характер взятия дыхания, поддержка состояния «опоры», окраска звучания голоса и хоровой партии, произношение текста и т. д. Ясно, что только увлекшись пением, полюбив певческий процесс, можно стать полноценным и ярким хоровым дирижером. В классе дирижирования нужно завершить подготовку к выходу на коллектив, детально изучить сочинение и иметь собственное представление об исполнении данного сочинения.

Почему же мы говорим о «вызревании афтакта»? Потому что афтакт — это и есть импульсивный жест, обеспечивающий выполнение ближайшей исполнительской задачи и отражающий художественное содержание последующей музыкальной мысли. Афтакт концентрирует мысль и волю дирижера, обе-

спечивает смысловую наполненность новых выступлений. Показ этих узловых моментов следует готовить заранее, «новый поворот» должен быть подготовлен и логичен, он должен созреть. Наряду с главными, узловыми афтактами, находящимися в начале фрагментов при вступлении главных тем, есть «побочные», обеспечивающие имитационные вступления, либо при добавлении голосов в партитуре, а также «неполные», обращенные только к части хора, отдельному голосу. Естественно, что каждое новое вступление будет иметь соответствующий характер афтакта.

Афтакт занимает, как правило, время, равное счетной доле, то есть весьма краткое время, а информация, передаваемая афтактом столь объемна, что время, отпущенное для его подготовки необходимо использовать для того, чтобы собрать внимание исполнителей и подвести их к такому состоянию, при котором афтакт будет понят и принят к исполнению.

Постоянное внимание к афтакту, к его насыщенности, к раскрытию логики музыкальной речи делает процесс обучения более целенаправленным. Практически всегда есть те или иные недостатки: отсутствие убедительной и заметной смены состояния, а также достаточной конкретности, ясности, охвата в целом музыкальной фразы, либо отсутствие волевых усилий. Совместный с учеником поиск и формирование содержания, нового подтекста, соединение воедино целого, а также изучение литературы, связанной с историей создания сочинения и творчества композитора и поэта, решение технических проблем и овладение новыми дирижерскими выразительными средствами позволяют вовремя их выявить и обратить на них внимание, предоставляя возможность относительно быстро и в творческом плане успешно развиваться ученику.

Следовательно, процесс «вызревания афтакта» включает:

1. Процесс вызревания в себе (игра, пение, внутренний слух, память, чтение литературного текста).
2. Поиск, раздумья, размышления (привлечение материала о композиторе, о поэте, причины написания, познание личности авторов, взаимосвязь текста и музыки).
3. Процесс поиска на репетиции с концертмейстерами, их «подсказки», находки звучания, замечания педагога, поиски лучших вариантов.
4. Процесс репетиции с хором соединяют в себе представление и реальность, проходит коррекция замысла — осуществление замысла с хоровой поправкой.
5. Послерепетиционный анализ и окончательное принятие решения.
6. Концерт как итог подготовительной работы на основе проведенной работы с элементами импровизации.

Слушатель должен слышать и видеть как исполняется сочинение, какой это уникальный процесс. Дирижер с помощью мимики воздействует на исполнительский

процесс, стараясь раскрыть художественный образ сочинения через передачу переживаний различных настроений. Иногда время длительных и напряженных репетиций с хором и оркестром можно сократить до нескольких минут, благодаря характеру взмаха и связанному с ним непосредственному способу передачи дирижерской мысли. Раскрытию замысла также поможет применение принципов соотношений фаз, разнообразие сеток, положение рук, развитое чувство внутренней пульсации. Талантливое исполнение требует достойной дирижерской техники: «Чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует» [4, с. 29].

Дирижерский жест обеспечивает и отражает:

1. Темп, ритмические особенности, внутридолевую пульсацию, вступления хора, оркестра, отдельных голосов, солистов.
2. Вокальную (мелодическую) линию, дыхание, преодоление вокальных трудностей, гармоническую фактуру, полифоническую ткань произведения.
3. Специфику показа игры на инструментах оркестра и особенности звуковедения хора.
4. Воздействует с помощью мимики на исполнительский процесс, стараясь раскрыть художественный образ сочинения передачей различных настроений: слабость, нежность, величие, мощь, вера, радость, горе, коварство, хитрость, юмор, задумчивость и т. д.
5. Должен выявить волевые качества дирижера, достоинства его личности, требовательности в исполнении его воли.
6. Необходимость сохранения индивидуальных свойств дирижерского жеста, ибо каждой индивидуальности присуща и «техническая» индивидуальность.

Но, чтобы все это обеспечить, все это объяснить и передать надо быть уверенным, что замысел будет понят и воспринят. Необходимо обеспечить восприятие афтакта, подготовить исполнителя, хор, оркестр, то есть дать заранее почувствовать приближение нового содержания, нового характера, нового вступления. И в этом афтакте затем передать максимум того, что хотелось бы и в смысле содержания и ощущения формы, настроения и определения характера. А вот то, что надо передать должно заранее «созреть» в результате изучения партитуры и всего того, что связано с появлением на свет данного сочинения.

### Хоровая репетиция

Музыкальное искусство — это великое достижение человечества. Какие тонкие струны душевного состояния личности передает мелодия, гармония, нюансы, тем-

бры. Но когда музыкальное искусство объединяется с высокой поэзией, когда два великих творца — поэт и композитор — создают великое произведение, в котором отражена красота и тонкость человеческой души, то это вершина чувств, вершина разума. И показать ее доверяется нам — дирижерам, хормейстерам. На нас лежит ответственность за исполнение этих сочинений с полной отдачей сил, с творческим горением и уверенностью, без права их исказить или испортить. Тем более что замечательные примеры исполнительского мастерства оставили нам русские дирижеры, хормейстеры: Е. А. Мравинский, А. Янсонс, К. Зандерлинг, Е. Ф. Светланов, Г. Н. Рождественский, А. М. Пазовский, Д. И. Похитонов и ныне ведущие творческую жизнь Ю. Темирканов<sup>3</sup>, В. Гергиев и многие другие.

Репетиции и концерты хоровых коллективов под управлением А. В. Свешникова, М. Г. Климова, Е. Е. Егорова, В. П. Степанова, Г. А. Дмитриевского, А. В. Михайлова, Е. П. Кудрявцевой, В. А. Чернушенко надолго останутся в памяти артистов хора и благодарных слушателей. Память хранит и замечательные выступления хоровых коллективов художественной самодеятельности под управлением подлинных энтузиастов хорового дела Г. И. Беззубова, М. Ф. Заринской, А. И. Крылова, Г. М. Сандлера, Ф. М. Козлова и других. И в настоящее время в Петербургской консерватории работают подлинные мастера хорового искусства — профессор В. В. Успенский<sup>4</sup>, профессор С. Н. Легков<sup>5</sup> и другие замечательные деятели.

Хоровая репетиция — это процесс превращения нотных знаков и других указаний композитора в звучащий материал, в вариант исполнительского прочтения хоровых сочинений с личным, субъективным пониманием его содержания. Хоровая репетиция — главное, решающее звено в системе обучения дирижированию. Проведение хоровых репетиций требует от дирижера всестороннего знания произведения, ясной исполнительской концепции, а также всего, что связано с его созданием. Необходимо уметь организовывать репетиционный процесс, позволяющий в итоге достигнуть высокого художественного результата. Хоровая репетиция — это жизнь хорового коллектива. Именно в этом звене проявляются такие качества личности руководителя как умение находить контакт с коллективом, умение увлечь коллектив исполнителей, умение привлечь к себе как личности, несущей мысль, волю, знания.

Профессиональная подготовка дирижера-хормейстера требует многостороннего музыкального и общего образования, в который входят предметы специального цикла: дирижирование, хоровой класс, фортепиано, теоретические дисциплины, а также гуманитарного (литература, история, иностранный язык и др.). Естественно, все эти дисциплины дают определенный комплекс

<sup>3</sup> Юрий Хатуевич Темирканов скончался 2 ноября 2023 г.

<sup>4</sup> Валерий Всеволодович Успенский скончался 17 сентября 2019 г.

<sup>5</sup> Станислав Николаевич Легков скончался 6 сентября 2020 г.



знаний, формирует личность будущего руководителя коллектива и при этом, естественно, особая роль принадлежит специальности — дирижированию и хоровому классу. Именно комплекс знаний по широкому кругу дисциплин, участие в концертной деятельности хорового коллектива, посещение концертов, спектаклей, фестивалей и другие миры способствуют формированию собственных взглядов, оценок, качества исполнения произведений и может в дальнейшем дать положительный результат в процессе проведения первых самостоятельных репетиций с хором.

Необходимо знать хоровое сочинение, которое предстоит исполнять с данным хором, знать его особенности и трудности в смысле интонации, строя, ансамбля, ритма, диапазона голосов, произношения текста и так далее. Необходимо ясно представлять себе конечный вариант исполнения несмотря на то, что по ходу репетиций возможны некоторые изменения предварительного плана, а также исполнительского характера.

Естественно, следует добиваться максимума в творческом контакте с коллективом и, конечно, в дирижерском воплощении сочинения. Вместе с тем в процессе репетиций становится ясным и качество дирижера как организатора и исполнителя, его контакт с хором, творческое доверие и, в определенной степени, каковы творческие возможности дирижера.

Проведение хоровых репетиций — это подлинный настоящий экзамен. Здесь хочется привести слова русского поэта А. А. Фета, адресованные Ф. И. Тютчеву: «Там, где обыкновенный взгляд и не подозревает красоты, художник ее видит, подчеркивает, показывает». Естественно, что разные типы хоровых коллективов: профессиональные концертные хоры, хоры оперных театров, самодеятельные хоровые коллективы, церковные хоры, детские хоровые студии, школьные хоры требуют разного подхода к организации и к проведению хоровых репетиций, но основные этапы репетиционной работы сохраняются. Это:

1. Показ сочинения. Беседа о новом сочинении, мотивы его включения в репертуар.
2. Первое прочтение, работа по партиям, по группам. Преодоление трудностей хоровой партитуры.
3. Достижение определенных задач, поставленных дирижером уже на общей репетиции.
4. Чуткость участников хора к требованиям дирижера. Достижение максимального результата.
5. Генеральная репетиция. Концерт.

Построение репетиций зависит, конечно, от программы, которую готовит дирижер. Один из вариантов может быть следующим:

1. Распевание: унисон, аккорды, вокализы.
2. Продолжение распевания, при котором берутся сочинения весьма удобные для всех партий, без крайних нот диапазона, фактура смешанная, гармоническая с элементами полифонии.

3. Работа над серьезным, сложным произведением, работа по частям, по фрагментам, имея в виду, что уже были репетиции по партиям.
4. Детальная исполнительская работа с общим хором.
5. Достижение выразительного исполнения и соответствующего ответа на дирижерский жест и мимику при разъяснении исполнительского плана.

Все трудности, порой случайности, предусмотреть трудно, но надо быть готовым к их преодолению. Среди множества сочинений, просмотренных взглядом, сыгранных на фортепиано, отбираются для работы с хором те, которые особенно заинтересовали дирижера содержанием, красотой и выразительностью хоровых партии, оригинальными гармоническими оборотами, голосоведением, полифоническим мастерством и которые предоставляют возможность дирижеру показать свои исполнительские особенности. А далее следует изучение нотного текста, особенностей голосоведения, сочетание голосов и т. д. Затем составляется план репетиции, пути преодоления трудностей и выкристаллизуется исполнительский план. Каждый выход к хору приносит что-то новое, свежее, осмысленное и вместе с тем элемент импровизации. Как, в прочем, и концерт. Также следует знать для кого (учитывая некоторые особенности слушатели) и где проводится концерт, имея в виду акустические особенности зала.

С начала учебного года или открытия нового сезона дирижер приступает к реализации творческого плана хора. Для успешной и продуктивной работы целесообразно наряду с общими репетициями проводить занятия по хоровым партиям, а также отдельно с мужским и женским хором. При работе с хоровой партией над новыми или возобновленными сочинениями необходимо уделять внимание чистоте интонации, особенно в сочинениях без сопровождения, музыкальной логике интонации, обращать внимание на четкость выполнения ритмического рисунка, на манеру взятия дыхания и на продолжительность выдоха с сохранением пения на «опоре», на осмысленность произведения, на тембровую окраску звучания партий, на гибкость реагирования на жест дирижера, на фразировку, на штрихи и их смену.

Периодические или регулярные занятия по партиям будут способствовать красоте звучания и осмысленности исполнения. Необходимо также периодически проводить прослушивание каждого участника хора, замечать успехи и исправлять вокальные недостатки. Если при хоре есть класс сольного пения, то необходим творческий контакт с педагогом вокала. Кроме того, в самом хоре обязательно надо иметь группу певцов, способных исполнять сольные партии. При разучивании новых сочинений, при сольфеджировании по партиям, естественно, обращается внимание на точность интонирования, но особое внимание следует обратить на выразительность интонирования, выразительность пения, особенно при пении хоровых партии с текстом.



Разумеется, целесообразно при работе с одной партией петь упражнения по сольфеджио и удобные для данной партии вокализы, обратить внимание на вокальную линию, на штрихи, на осмысленное произношение текста, на остроту ладовых тяготений, особенно в произведениях без сопровождения.

При работе отдельно с хоровой партией следует обратить внимание на произношение гласных единой (прикрытой) манерой, на ясность, краткость произношения согласных. Также важно хорошо проработать *crescendo* и *diminuendo*, особенно продолжительные, а также смысловые и динамические акценты (*sfz*, *sp*), добиться выразительного исполнения, красоты звучания гласных, выполнения штрихов и нюансов. В случае исполнения сочинения солистами или ансамблем, которые требуют особой тщательности, необходимо добиваться тембрового слияния голосов, особенно при смене нюансов и исполнении акцентов. В заключении проведения репетиции с партией важно обратить внимание на выразительность исполнения и точного следования за жестом дирижера.

На концерте дирижер должен быть в лучшей исполнительской форме, которая предполагает:

1. Ясность трактовки, яркость, свобода жестикуляции.
2. Умение настроить коллектив на достижение высокой исполнительской цели и нахождение творческого контакта с каждым участником хора.
3. Преодоление сценического волнения и замена его творческим подъемом.
4. Сохранение самообладания при возможных ошибках хора или своих собственных при выступлении.
5. Настройка хора на достойное завершение сочинения и полную творческую отдачу.
6. Подготовка себя и хора к следующим номерам программы.

В жизни события сменяют друг друга с разной скоростью, развиваются то медленно, то быстро, или случаются внезапно. Так и в музыкальном произведении развитие идет или постепенно, порой планомерно, спокойно, то начинается разгул стихии, удары судьбы. Сложные процессы проходят и в человеческом обществе, и в природе, и в истории. И это все отражается в произведениях искусства. Отсюда идет то постепенное, порой медленное развитие, то бурное, радостное, то трагическое. Исполнитель-дирижер должен хорошо разбираться в форме произведения, выстраивая своего рода «мысленный мостик» от одного состояния к другому, вести постепенное движение к кульминации. В тех хоровых произведениях, где речь идет от лица автора, в которых он передает свои переживания, либо рассказывает о тех или иных событиях, дирижер является проводником идей автора и все его внимание сосредоточено на том, чтобы как можно ярче показать ход его мысли. В другом варианте, где повествование идет от лица хора (это в первую очередь оперные хоры

и массовые песни), сам хор становится главным действующим лицом. И в этом случае исполнение должно быть особенно ярким, активным, убедительным, дирижер как организатор должен вдохновить хор на совместное творчество, на яркий показ проявления воли народа. В третьем варианте, когда рассказ идет о переживаниях человека, об определенных событиях в форме повествования, дирижер создает впечатлительное сиюминутное творчество, создает вместе с хором одухотворенную картину природы или образ человеческой личности. Эти градации в определенной степени определяют отношения хора и дирижера.

### Классификация ауфтактов

#### Ауфтакты формообразующие:

1. Первый ауфтакт — обеспечивает вступление, дыхание, характер пения, дает представление о предстоящем сочинении в целом.
2. Ауфтакт, подчеркивающий формообразование, — начало новых частей, фрагментов, особо важных моментов.
3. Ауфтакт, подчеркивающий кульминацию или кульминации, а также главную мысль сочинения.
4. Ауфтакт заключительный, подводящий итог высказанному в сочинении.

#### Ауфтакты текущие:

1. Ауфтакты, обеспечивающие вступление, дыхание, окончание звучания.
2. Ауфтакт полный — управление всем составом исполнителей.
3. Ауфтакт частичный — обеспечивает вступление отдельных партий, фортепиано, солистов и т. д.
4. Ауфтакт «предварительно подготовленный».
5. Ауфтакт «внезапный».
6. Ауфтакт «метроритмический», обеспечивающий смену темпа, метра, ритма, внутридолевого пульсации, показ акцентов, синкоп, преодоление ритмических трудностей.
7. Ауфтакт «вокальный» — показ дыхания, ощущения «опоры», подчеркивание линейности и особо трудных мест.
8. Ауфтакт «штриховой», подчеркивающий характер звуковедения и смену исполнительских штрихов.
9. Ауфтакт «тембровый» — обеспечивает смену звуковой окраски звучания в соответствии с партитурой и содержанием сочинения.
10. Ауфтакт «динамичный», обеспечивающий смену динамики, акцентирование и выполнение внезапной смены нюансировки.
11. Ауфтакт «художественный», подчеркивающий проведение основных тем, лейтмотивов и других весьма выразительных с точки зрения исполнения моментов.

*Долевое движение, его функции:*

1. Звуковедение — отражение состояния «опоры», темброво-звуковая окраска, преодоление трудных мест.
2. Ритм — отражение внутридолевой пульсации, ритмического рисунка произведения.
3. Отражение нюансировки, особенно *crescendo* и *diminuendo*.
4. Ведение мелодической линии.
5. Отражение смены гармонических комплексов.
6. Выделение главных и побочных линий.
7. «Очерченность» тем (лейттема-лейтжест).
8. Инерционное окончание и мысленный «мостик» к следующей теме.
9. Обеспечение психологической подготовки хора к исполнению нового содержания.
10. Способствование раскрытию «артистизма» хора.
11. Выразительность, основанная на яркой «мимике рук».
12. Обязательное разграничение функций правой и левой руки.

*Подготовка к публикации, редакция, комментарии Ю. Б. Лебедева.*

**Литература**

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Книга 1 и 2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
2. Искандер Ф. Поэты и цари: [сборник]. М.: журнал «Огонек», 1991. 62 с.
3. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / ред. Н. Д. Волков // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / ред. колл.: М. Н. Кедров и др. Т. 1. М.: Искусство, 1954. 516 с.
4. Станиславский К. С. Работа над собой в творческом процессе воплощения: дневник ученика / ред. В. Н. Прокофьев; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / ред. колл.: М. Н. Кедров и др. Т. 3. Ч. 2. М.: Искусство, 1955. 503 с.
5. Станиславский К. С. Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика / ред. В. Н. Прокофьев; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / ред. колл.: М. Н. Кедров и др. Т. 2. Ч. 1. М.: Искусство, 1954. 424 с.
6. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. Кн. 1: О профессии режиссера. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1984. 304 с.

**With gratitude in our hearts...**

Memories of postgraduates of the class of Choral conducting Peter A. Rossolovsky (1923–2014), dedicated to the 100<sup>th</sup> anniversary of the birth of the outstanding conductor, teacher, professor of Leningrad/St. Petersburg conservatory.  
**Keywords:** Peter A. Rossolovsky, Leningrad/St. Petersburg conservatory, Choral conducting.

**С благодарностью в сердце...**

Воспоминания выпускников класса хорового дирижирования Петра Алексеевича Россоловского (1923–2014), посвященные 100-летию со дня рождения замечательного дирижера, педагога, профессора Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории.  
**Ключевые слова:** П. А. Россоловский, Ленинградская/Санкт-Петербургская консерватория, дирижирование хором.

**Сергей Викторович ПЛЕШАК.** Профессор кафедры хорового дирижирования Санкт-Петербургской консерватории, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, лауреат Премии Правительства Санкт-Петербурга

**«Влюбленный в вокальный звук»**

Если бы меня попросили составить список самых светлых людей, которых мне довелось встречать в своей

жизни, то Петр Алексеевич Россоловский, несомненно, его бы возглавил.

А еще он мог бы быть одним из лучших олицетворений слова Любовь. Он буквально источал любовь к жизни, к людям, к профессии, к пению. Отчетливо помню, как просветлялось и наполнялось нежностью суровое лицо моего профессора Елизаветы Петровны Кудрявцевой, когда она произносила имя «Петр Алексеевич». И как же повезло всем нам — студентам и пре-

- АРАСЛАНОВА Алиса Руслановна — студентка III курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.
- ДАВИДЕНКОВА Лидия Сергеевна — художник, профессор Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России и Международной федерации художников, Почетный член Российской Академии художеств.
- ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА Екатерина Шандоровна — доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: k\_davidenkova@mail.ru.
- ДЕГТЯРЕВ Михаил Георгиевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры виолончели, контрабаса, арфы и квартета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: micello1@yandex.ru.
- ДУДИНА Мария Константиновна — доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.
- КЛЕВЦОВА Светлана Олеговна — музыковед, директор Санкт-Петербургского Музыкально-педагогического училища. E-mail: klevцова@mpu-spb.ru.
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com.
- МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич — заслуженный деятель искусств РФ, композитор, музыковед, главный научный сотрудник Отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: mart38@mail.ru.
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- РОССОЛОВСКИЙ Петр Алексеевич (1923–2014) — дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор кафедры хорового дирижирования (1962–2011) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- СМИРНОВ Валерий Васильевич (1937–2023) — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- ФРОЛОВ Сергей Владимирович — член Союза композиторов Санкт-Петербурга, Президент Гуманитарного фонда им. М. И. Глинки. E-mail: volorf2@yandex.ru.
- ARASLANOVA Alisa — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.
- DAVIDENKOVA Lidia — painter, Professor of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, member of the Russia Painters' Union and International Federation of painters, Honored member of the Russian Academy of Arts.
- DAVIDENKOVA-KHMARA Ekaterina — PhD, Associate professor of the Department of Orchestration and Musical Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: k\_davidenkova@mail.ru.
- DEGTYAREV Mikhail — Lecturer of the Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory, Associate professor at the Department of Violoncello, Double bass, Harp and Quartet the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: micello1@yandex.ru.
- DUDINA Maria — Associate professor of the Department of Ballet Direction of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, postgraduate student of Vaganova Ballet Academy. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.
- KLEVTSOVA Svetlana — musicologist, Headmaster of the St. Petersburg Musical and Pedagogical College. E-mail: klevcova@mpu-spb.ru.
- LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of the Department of Opera and Symphony Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com.
- MARTYNOV Nicolay — PhD, Merited Worker of Arts Industry of the Russia Federation, composer, musicologist, Chief researcher of Department of Personnel Training High Quality of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: mart38@mail.ru.
- RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- ROSSOLOVSKY Peter (1923–2014) — choir conductor, Honored Artist of the RSFSR, Professor of the Department of Choir conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- SMIRNOV Valery (1937–2023) — DSc, PhD, Professor, Honored Art Worker of the Russian Federation, Chief Researcher of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- FROLOV Sergey — member of the St. Petersburg Composers' Union, President of the Glinka Humanitarian Foundation. E-mail: volorf2@yandex.ru.