

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
М. А. Серебrenников, редактор
(канд. иск., редактор РИО СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов
Е. М. Юпалайнен, секретарь

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор иск., профессор
Нижегородской консерватории)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

Содержание

Статьи

Владимир Горячих
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского
и «Русалка» А. С. Даргомыжского:
драматургические параллели **6**

Елена Мельникова
Слово, музыка и жест в фортепианном
опусе «Волокос» Ивана Соколова **25**

Мария Иванова
Лирическая песня «Сон молодца»
в фольклорных традициях России:
результаты типологического изучения **42**

Документы

Анастасия Логунова
К истории русских контактов Джоакино
Россини: автографы композитора
в архивах Санкт-Петербурга и Москвы **64**

Рецензии

Михаил Пылаев
Об издании статей Карла Дальхауза
в переводах Степана Наумовича **100**

Сведения об авторах **115**

Информация для авторов **118**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrew Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverдовskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Maksim Serebrennikov, Editor (*PhD, Editor, SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts
Ekaterina Iupalainen, Secretary

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Art History, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Articles

Vladimir Goryachikh
“Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky
and “Rusalka” by Alexander Dargomyzhsky:
Dramaturgical Parallels **6**

Elena Melnikova
Word, Music and Gesture in Piano Opus
“Volokos” by Ivan Sokolov **25**

Maria Ivanova
Versions of the Lyrical Song “Lad’s Dream”
in the Folklore Traditions of Russia:
Historical and Typological Assessment **42**

Documents

Anastasia Logunova
Surveying the History of Rossini’s Russian
Contacts: the Composer’s Autographs
in the St. Petersburg and Moscow
Archives **64**

Reviews

Mikhail Pylaev
On the Publication of Articles
by Carl Dahlhaus Translated
by Stepan Naumovich **100**

Contributors to this issue **115**

Directions to contributors **118**

УДК 781.2
ББК 85.31
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.002

Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова

Мельникова, Елена Владимировна

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
620014 Екатеринбург, пр. Ленина, 26

Аннотация. Статья посвящена фортепианному опусу Ивана Соколова «Волокос» (1988), который демонстрирует один из возможных вариантов нетрадиционного соотношения слова и музыки. Жест — элемент театрализации, этой заметной тенденции современной музыки — также находит отражение в данном произведении, поскольку важное значение в реализации авторского замысла приобретают средства инструментального театра.

В «Волокосе» И. Соколов предлагает также особую форму музыкального шифрования, в результате чего происходит последовательное перекодирование вербального текста в музыкальный («криптофония»). Несмотря на критическую оценку композитором своих ранних сочинений и используемой в них техники кодирования внемузыкального смысла, именно этот способ организации музыкального материала оказался востребованным в то время и другими композиторами в поисках новых форм музыкального самовыражения.

Знаковый для последней четверти XX века и для творчества Ивана Соколова, опус «Волокос» является своеобразным манифестом автора и одним из примеров экспериментов со словом, музыкой и жестом, которые продолжают и в новейшей музыкальной практике.

Ключевые слова: слово и музыка, жест, Иван Глебович Соколов, «Волокос», инструментальный театр, криптофония.

Дата поступления: 20.11.2019

Дата публикации: 15.05.2020

Для цитирования: Мельникова Е. В. Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 2. С. 25–41.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.002.

Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова

Опус Ивана Соколова «Волокос» (1988) стал первым авангардным сочинением композитора, открывшим экспериментальный период его творчества. В оригинальной по замыслу и воплощению фортепианной пьесе отражается целый ряд актуальных для музыкального искусства конца XX века тенденций — поисков и открытий в сфере нетрадиционного взаимодействия музыки, слова, жеста, движения, акционизма, вербальных и невербальных компонентов партитуры.

В современном композиторском творчестве понятие «слово и музыка» значительно расширяется: «словом», наряду с целостным поэтическим и прозаическим текстом, может являться и компонент произведения, не состоящий из связанных слов (их заменяют междометия, отдельные фонемы) либо разделяемый в процессе озвучания на элементы, которые соединяются, комбинируются, контрапунктируют по вертикали и по горизонтали. В качестве «слова» может выступать и непроизносимый вербальный текст, и различные словесные и внесловесные проявления человеческого голоса (крик, смех, плач, мычание, рычание, кашель, чавканье, стоны, свист, вздохи и другие звуки). Поэтому в настоящей статье традиционная для музыковедческой литературы формулировка «слово и музыка» дается в кавычках¹; кавычками подчеркивается также некая метафоричность в употреблении понятия «слово».

Исследовательский интерес к указанной проблеме в новейшем искусстве зачастую исходит не от музыковедов, а от самих композиторов (видимо, не без влияния интенсивного развития семиотики и успехов лингвистики в целом). О нетрадиционных формах взаимодействия «слова и музыки», чаще по поводу собственного творчества, высказывались Л. Берно, Л. Ноно, В. Лютославский, К. Пендерецкий, С. Райх, М. Кагель, Д. Лигети, К. Штокхаузен, С. Губайдулина и сам Соколов. Первые двое

¹ Ранее автором данной статьи была предложена систематизация новых видов взаимодействия «слова и музыки» в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI веков [Мельникова 2004, 79; Мельникова 2015, 217].

из перечисленных теоретически обосновали свои взгляды в специальных работах.

Воззрения на проблему соединения в синтетической целостности слова и музыки, языка знаков и языка звуков Лучано Берิโอ изложил в статье «Музыка и поэзия: один опыт» [Berio 1959], которая посвящена в основном разбору собственного электронного опуса «Тема: Приношение Джойсу». В частности, Берิโอ писал:

«Поэзия — это тоже вербальное сообщение, развертывающееся во времени. Запись и средства электронной музыки в целом дают нам реальное и конкретное представление об этом — гораздо более полное, чем публичное представление и театрализованное чтение стихов. С помощью этих средств я попытался экспериментально проверить новую возможность соединения поэтического и музыкального текста, без того, чтобы в результате этого объединения верх взяла одна из двух выразительных систем. Пытаясь, скорее, сделать речь способной ассимилировать и полностью обусловить музыкальную составляющую опуса»² [Berio 1959, 100].

По сути, речь идет об эксперименте: Берิโอ подчеркивает, что его интересовала «возможность реализовать новую форму соотношения слова и звука, поэзии и музыки» [Berio 1959, 100]. При этом композитор пояснял:

«Истинная цель тут — не противопоставление и не смешивание двух различных выразительных систем, а, напротив, создание между ними непрерывности, то есть незаметного перехода одного в другое, стирая явные различия между восприятием логико-семантического типа (тем, которое свойственно устной коммуникации) и восприятием музыкального типа, которое трансцендентно и противоположно первому как в содержательном, так и в звуковом плане» [Berio 1959, 101].

Статья Луиджи Ноно «Текст — музыка — песнь» [Nono 1975]³ — своего рода авторское обоснование новых принципов работы с вербальным материалом в кантате для солистов, хора и оркестра «Прерванная песнь»

² Здесь и далее перевод автора статьи.

³ Точнее — доклад, прочитанный Ноно на Дармштадтских курсах 8 июля 1960 года и опубликованный позднее в литературной записи его ученика Х. Лахенмана.

(1955–1956). В статье Ноно дает ответ на критику Штокхаузена, неприязненно высказавшегося о «Прерванной песни» в своей работе «Слово и музыка» [Stockhausen 1958]. По мнению Штокхаузена, Ноно не раскрывает смысл текста (фрагментов из книги «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления»), а маскирует «нелитературный» текст формой: «он сводит язык к его звучаниям и делает из этого музыку» [Stockhausen 1958, 67].

Ноно же оправдывает саму возможность подобного подхода к соединению музыки и слова, обнаруживая прототипы вокального письма «Прерванной песни» в политекстовых (и даже полиязычных) мотетах XIII века, в музыке И. С. Баха и В. А. Моцарта.

В музыкальных партитурах появляется и *визуальный* — «немой», не предназначенный для озвучивания — текст, выполняющий, тем не менее, различные функции в художественном целом произведения. Неозвученное слово содержится в струнном квартете Ноно «Фрагменты и тишина, к Диотиме» (1979–1980). Вписанные в партитуру краткие фрагменты из стихотворений Фридриха Гёльдерлина служат знаками, приоткрывающими дорогу к содержанию сочинения. Тексты видны только исполнителям или тем, кто знакомится с квартетом по нотам. Это не программные указания; сам Ноно в предисловии к партитуре определяет стихотворные фрагменты как «молчаливые песнопения из других миров, из других пространств» [Nono 1981, 3]⁴. Поскольку словесный текст дан не целиком, а выборочно, его можно по-разному интерпретировать. Ноно использовал пятьдесят два фрагмента из стихотворений разных лет, некоторые фрагменты состоят из одного-двух слов: «один», «когда из глубины», «надеясь и терпя», «в тихой, вечной ясности» и т. п.⁵

Яркий представитель поколения 1980-х, Иван Соколов по праву считается одним из самых радикальных экспериментаторов, открывающих новые перспективы в музыкальном искусстве. Как пианист он исполняет (наряду с классико-романтическим репертуаром) зачастую написанные специально для него сочинения своих современников-соотечественников — С. Губайдулиной, Н. Корндорфа, Г. Уствольской, В. Екимовского, Д. Смирнова, Е. Фирсовой и многих других.

⁴ Л. Кириллина подчеркивает, что «цитаты существуют автономно, и музыканты могут лишь „петь“ их про себя» [Кириллина 1995, 49].

⁵ Неозвучиваемое слово мыслится композитором как компонент партитуры, который призван оказывать музыкально-смысловое воздействие на исполнителя, а через него и на слушателя.

«Я переживаю музыку более интенсивно, когда я её играю»,

— признается Соколов в одном из интервью, приводя слова своего учителя Николая Сидельникова:

«Пальцами прикасайтесь к музыке, и вы будете ее лучше чувствовать и понимать» [Соколов 2005, 8].

И далее:

«Даже если вспомнить „альтернативные“ времена, на меня очень большое влияние оказывали те вещи, которые я играл, а записей их у нас еще не было. Среди них — поздние Клавириштюки Штокхаузена с театром, почти все произведения Кейджа, лучшие фортепианные произведения „советских композиторов“ („Ярило“ Корндорфа, „Постлюдия“ Фараджа Караева, вся Уствольская) — всё это каким-то подсознательным образом перерабатывается в мои собственные вещи» [Соколов 2005, 8].

Для Ивана Соколова именно «Волокос» стал программным заявлением: здесь впервые к диалектической паре «слово и музыка» добавляется понятие «жест», новаторски осмысляемое в творчестве композитора. В названии одного из наиболее оригинальных сочинений раннего, «альтернативного» периода заложена зеркально прочитанная фамилия автора; сам процесс исполнения включает различные поведенческие акции с целью выявления разных «точек зрения» на предмет. В трех разделах фортепианной пьесы слово, музыка и жест оказываются одинаково значимыми для раскрытия замысла.

В монографии «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [Цареградская 2018] Татьяна Цареградская прослеживает зарождение и развитие «музыкального жеста», выявляет особенности его авторской интерпретации на основе изучения высказываний и музыкальных опусов композиторов второй половины XX века, среди которых К. Саариахо, Л. Берио, К. Штокхаузен, М. Кагель, Дж. Кейдж, Б. Фёрнихоу⁶. Об этом высказывался и Соколов. Анализируя свое творчество «альтернативного» периода, Соколов констатирует, что с помощью

⁶ Фактически, в данной трактовке феномен «музыкальный жест» вмещает в себя и понятие «инструментального театра», которому посвящено уже немало исследований (см. например: [Петров 2013; Чикунова 1997; Heile 2016]).

объединения жеста, звука, слова он планировал «в будущем свою музыку как-то „автономизировать“, „очистить“. И вот тогда получится нечто новое. Может быть таким хитроумным способом появится возможность рождения индивидуальности. Хотя последнее уже сейчас для меня значення не имеет»⁷.

Написанная, по свидетельству автора, в переломный момент творчества, фортепианная пьеса «Волокос» посвящена размышлениям о самом себе, о природе творческого самовыражения. Идея сочинения (в формулировке автора) — «посмотреть на себя, свой творческий организм со всех сторон: снизу, сверху, сбоку, сзади» [Соколов 1997, 3]. «„Волокос“ — „Соколов“, который читается из «зазеркалья», из глубины своего «я». Это чтение дополняется элементами театрализованного действия, «своеобразного дадаистского ритуала» (по выражению И. Снитковой [Сниткова 1999, 100]). Исполнение пьесы начинается так:

«Пианист ложится под рояль головой к клавишам верхнего регистра, удобно устраивается на правом боку и начинает храпеть. Потом поворачивается на спину, „просыпается“, потягивается, „случайно“ задевает несколько любых клавиш верхнего регистра, „удивленно“ повторяет сыгранное (разумеется, приблизительно), вылезает из-под рояля и, продолжая хаотично нажимать на клавиши (негромко, без педали, немного нерешительно), читает текст» [Соколов 1997, 3].

Такое начало — акция, заставляющая вспомнить о «Театральной пьесе» Дж. Кейджа. Играя и рассуждая вслух, пианист (последовательно) лежит (сидит, стоит) под (за, над) роялем, обнаруживая одновременно взаимообратимость верха и низа — как добра и зла, по мысли автора.

Специфика музыкального материала сочинения согласуется с методом организации опуса. В «Волокесе» Соколов предлагает особую форму музыкального шифрования, некую знаковую систему, основанную на определяемом композитором соответствии букв русского алфавита музыкальным звукам, вследствие чего происходит последовательное перекодирование вербального текста в музыкальный. Таким образом, музыкальная составляющая сочинения — это точно выполненный «перевод», в котором каждая буква приравнена к конкретному тону, а музыкальный синтаксис определен лексическим и фразовым строением «первоисточника».

⁷ Цит. по: [Хитрук 2007, 125].

Приведем текст, зашифрованный композитором в сочинении:

«Мне стало ясно, что писать по-старому нельзя. Перелом в стиле произошел естественно. Стала скучна своя музыка. В чужой музыке стало интересно только то, что автор не вкладывал в нее. Я просто доверился чувству. Как сказал Заболоцкий:

А ты — соловей, пригвожденный к искусству,
В свою Клеопатру влюбленный Антоний,
Как мог ты довериться, бешеный, чувству,
Как мог ты увлечься любовной погоней!

Кажется, я нахожу себя. Это тот огород, который можно возделывать»⁸.

Шифровальный ключ введен композитором непосредственно в музыкальную ткань сочинения в виде нескольких пуантилистически изложенных фраз, экспонирующих буквенный алфавит в определенном звуковом пространстве. В смысловой дифференциации элементов алфавита здесь заметную роль играют различные шумы («стукнуть кулаками по раме» = Ъ, «ладонью по бакенклёцу» = Ь) и регистры звучания (звуки в разных регистрах обозначены разными буквами). Представление музыкального алфавита исполнитель завершает беззвучно — магическим «жестом фокусника», разжимая пальцы в сторону публики. Это ключевой символ сочинения — слово-буква «Я» (*ил. 1*).

Уже на уровне составления музыкального алфавита проявляется индивидуальный авторский подход: решающую роль играет принцип отбора звуковых элементов. Звуковая шкала подчиняется достаточно жестким формально-конструктивным требованиям, так как именно она становится ответственной за все будущие музыкально-интонационные «последствия». Развертывание музыкальной формы диктуется фонетической природой вербального текста, его буквенно-частотным составом; при этом вербальный текст звучит, сочинение словно бы рассказывает о самом себе, что напоминает средневековые *vox rei*, ренессансный «сонет о сонете» и т. п.

Рассмотрим взаимодействие вербального, музыкального и визуального (жестового) компонентов в композиции «Волокос». Перед тем как начать играть, пианист произносит:

⁸ Расшифровка автора статьи.

«Слова в этом произведении играют такую же роль, как и музыка. „Волокос“ — попытка посмотреть на себя изнутри зеркала — попытка заведомо невозможная, условная. Это попытка взгляда делится поэтому условно на три части. Сначала — взгляд из-под рояля снизу, потом со стороны, а потом сверху. Также существует проекция этих взглядов в других плоскостях — слева направо (доброе начало)» [Соколов 1997, 3].

Затем он указывает жестом «направление добра» и одновременно иллюстрирует игрой на инструменте: подняв левую руку кверху, исполнитель играет правой рукой ряд мажорных трезвучий, расположенных по квинтам. Затем пианист продолжает речь:

«...и справа налево (злое)» [Соколов 1997, 3].

Опустив левую руку книзу (в «направлении зла»), правой рукой он исполняет нисходящий по квинтам ряд минорных трезвучий. Далее говорится следующее:

«...и в нравственном пространстве — добро и зло» [Соколов 1997, 3].

Центром подобным образом дифференцированного звукового пространства является звук *ми* первой октавы.

Пианист продолжает комментировать свои действия:

«Текст, который говорится, записан с приблизительной точностью в нотах таким образом, что каждому звуку соответствует буква» [Соколов 1997, 4].

Играя звуки, исполнитель последовательно перечисляет буквы русского алфавита.

«Это была первая часть трехчастного сочинения. Во второй части — попытка словами и звуками объяснить причину возникновения этого странного сочинения...» [Соколов 1997, 5].

Второй, центральный раздел пьесы представляет собой музыкальный шифр, перекодированный вербальный текст (его содержание приведено выше). На фоне звучания исполнитель излагает идею сочинения:

«Наступил момент, когда стало ясно, что в прежней манере писать нельзя, а в какой писать — было неясно. И, отключившись от форм, созданных в музыке, вслушиваясь в себя, я увидел эту странную манеру. Она проявилась как на фото пленке, помимо моей воли, удивив меня самого. В этот момент одно из четверостиший Заболоцкого оказалось созвучным этому процессу» [Соколов 1997, 5–7].

Пианист встает и, продолжая играть, декламирует стихотворение Заболоцкого стоя, комментируя:

«Восхищение перед поэзией Заболоцкого заставило меня встать, и это является переходом к третьей части сочинения „Волокос“ — взгляду на себя сверху» [Соколов 1997, 7–8].

Потом он садится, играет сидя, произнося:

«Короткий фрагмент, исполняемый сейчас сидя, является лишь элементом, специально запутывающим излишне гармоничную форму этого сочинения» [Соколов 1997, 8].

Закрепив педаль, пианист ложится на крышку рояля, которая с самого начала произведения была закрыта:

«Итак, взгляд на себя сверху. При этом смещаются направления добра и зла» [Соколов 1997, 9].

Левая рука делает жест по направлению к залу, правой рукой пианист играет тот же ряд мажорных трезвучий, с которого начиналась композиция:

«Добро направлено к людям, а зло — от людей» [Соколов 1997, 9].

Правая рука делает жест по направлению от зала, звучит минорный ряд трезвучий. Заканчивается пьеса противоположностью того, с чего началась, — стоянием на рояле: пианист встает на крышку рояля, делает правой рукой жест, направленный вверх, прыгивает на пол, кланяется и уходит со сцены.

Как можно заметить, в «Волокосе» отразились различные аспекты экспериментов со «словом», характерных для искусства второй половины

XX века. В практике московского музыкального фестиваля «Альтернатива» в 1980–1990-е годы сложилось особое направление, получившее название «криптофония»⁹. Ведущими представителями так называемых московских криптофонистов стали Сергей Невраев, Ираида Юсупова и Иван Соколов.

Криптофония во многом возникла под влиянием идей, принадлежащих к области концептуализма, основоположником которого в музыке считают Дж. Кейджа¹⁰ — «гениального изобретателя», по выражению его учителя А. Шёнберга¹¹. Система авторской шифровки смысла может реализовываться в музыкальных опусах различным образом: от включения в звуковую материю отдельных букв алфавита, до развернутых текстов, прямо переводимых на язык музыки (как в «Волокосе»). Криптофония, по сути, становится одним из аспектов обозначенной в настоящей статье проблемы «слово и музыка» в широком значении.

В сравнении с древними и средневековыми системами тайнописи криптофония обнаруживает во многом иные цели и функции: она не предназначена исключительно для сокрытия некоего сакрального смысла. Напротив, в большинстве случаев криптофония нацелена на выявление смысла через особые формы его артикуляции. Не случайно поэтому сами авторы открыто, устно и письменно, рассказывают о мотивации своих композиторских идей, охотно раскрывают использованные системы шифрования.

Криптофония трактует музыку как форму инобытия слова. Слово становится для криптофонистов, по выражению Невраева, «основанием

⁹ Термин «криптофония» — неологизм, означающий музыкальную криптографию («специальная система изменения обычного письма с целью сделать текст понятным лишь для тех лиц, которые знают эту систему; тайнопись» [Криптография 1999, 130]). Первая попытка теоретического обоснования данного явления принадлежит композитору С. Невраеву, который впервые обратился к нему в своем комментарии к сочинению «Чувствительные оды» (1991). О криптофонии и криптофонистах писала И. Сниткова в своей статье [Сниткова 1999], на материал которой опирались авторы вводного раздела учебника «Теория современной композиции» [Ценова 2005], упоминая о данном направлении.

¹⁰ Подробнее об этом см.: [Iddon 2014; Высоцкая, Григорьева 2011, 299–310].

¹¹ Апология Кейджа выражена Соколовым публично в традиции музыкального “hommage”. Это — пьеса «Воздушное письмо» из триптиха «О Кейдже» (1992, год смерти Кейджа), в котором есть непроизносимый текст: «Дорогой Джон Кейдж! Спасибо Вам за то, что Вы показали нам, каким может быть искусство. Жаром своей любви к нему Вы расплавили его тело, опять создав из него эфир, „Дух Божий“, который носился над водами. Этот эфир предельно чутко, он мгновенно принимает облик творца, создающего из него творение, и делает этим миссию творца предельно ответственной. Спасибо Вам за это! И поэтому теперь в каждом творении, большом и малом, сознательном и стихийном, есть и всегда будет частица Вас. Мы будем стараться как можно лучше отражаться в зеркале Вашего Духа. Да поможет нам в этом Бог!» [Соколов 1997, 37–39].

для сочетания элементов речи, которое бы имело смысл» в той современной ситуации, когда «за каждым звуком или аккордом может следовать каждый»¹².

Криптофония нередко подчиняет смыслу слова всё произведение, в котором собственно музыка может играть весьма скромную роль. Об этом высказывался позднее и Соколов в связи с собственным творчеством (не без критической нотки):

«В моих ранних сочинениях („Волокос“, „Тринадцать пьес“, „Рисуя в одиночестве“, „Звук в житии“) невероятно большое значение имел факт разговоров о музыке. Иной раз было гораздо важнее объяснить концепцию, рассказать и понять умом, головой, чем сыграть, почувствовать и проникнуться. Это было максимально далеко от музыки. Музыка совершенно не мыслилась без некоего дополнительного поддерживающего литературного, концептуального пласта. <...> И если, чтобы реанимировать умирающий организм музыки, мы используем средства вроде инструментального театра или концепций, то мы этим делаем музыку плоской и непрозрачной. Она лишается некой подпитки других стилей, других эпох и других мыслей, принадлежащих той же эпохе. Например, если в „Волокосе“ я постоянно говорю о том, как это сочинение нужно понимать, то его уже невозможно понимать по-другому» [Соколов 2005, 9].

Очевидно, что криптофония — лишь одна из попыток решения типичных для музыки второй половины XX века языковых проблем, возникающих в условиях, когда более не существует «заданных» и «общепризнанных» смыслоорганизующих норм. Несмотря на критическую оценку Соколовым своих ранних произведений и используемой в них техники кодирования внемузыкального смысла, именно такой способ организации музыкального материала оказался востребованным в момент поиска своего стиля, новых форм музыкального самовыражения. Желая «объяснить причину возникновения этого странного сочинения» — фортепианной пьесы «Волокос», — композитор изобрел своеобразный жанр литературно-музыкальной лекции, в котором «слово» предстает в двух качествах: произносимое (как средство передачи конкретной информации) и непроизносимое, зашифрованное в музыке (как инструмент специфического оформления музыкального материала). Важную роль при этом играет и визуальный аспект — жест, привносящий элемент театрализации.

¹² Цит. по: [Сниткова 1999, 102].

Задача сделать слушательское восприятие более адекватным авторскому замыслу побудила композитора подчеркнуть присутствующую в музыке внутреннюю персонификацию (синтаксических единиц, тем) и заложенную в произносимом вербальном тексте идею движения исполнителя.

Несмотря на то, что в своих сочинениях 2000-х годов Соколов уходит от «концептуального вектора» и обращается к иному типу письма, которое сам называет «чистым», «естественным», «простым»¹³, эксперименты 1980-х не утратили своей актуальности и сегодня. Композиторские пробы в сфере инструментального театра, поиски новых возможностей взаимодействия «слова и музыки», жеста и звука продолжают и в наши дни, что, в свою очередь, открывает новые исследовательские горизонты.

Литература

- Высоцкая, Григорьева 2011 — *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
- Кириллина 1995 — *Кириллина Л.* Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 2 / под ред. М. Арановского и А. Баевой; Гос. ин-т искусствознания. Москва: Музыка, 1995. С. 11–57.
- Криптография 1999 — *Криптография* // Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Институт лингвистических исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Т. 2: К–О. Москва: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. С. 130.
- Мельникова 2004 — *Мельникова Е.* Нетрадиционные формы синтеза слова и музыки в композиции XX века // Наука об искусстве: XXI век: материалы научно-практической конференции (22–23 марта 2004 года). Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2004. С. 73–80.
- Мельникова 2015 — *Мельникова Е. В.* «Слово и музыка»: к проблеме нетрадиционных форм взаимодействия в творчестве композиторов второй половины XX–начала XXI веков // По материалам защит дипломных работ студентов историко-теоретического отделения Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского: Выпуск[и] 2011–2015 годов / ред.-сост. А. Г. Коробова. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2015. С. 214–222.
- Мунипов 2019 — *Мунипов А. Ю.* Фермата: разговоры с композиторами. Москва: Новое издательство, 2019. 446 с.
- Петров 2013 — *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра / Астраханская гос. консерватория (акад.), каф. теории и истории музыки. Астрахань: Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки (АИПКП), 2013. 355 с.
- Ручкина 2017 — *Ручкина Н. П.* Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление «простого» стиля: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2017. 234 с.

¹³ Подробнее об этом см.: [Ручкина 2017, 150–162; Мунипов 2019, 24].

- Сниткова 1999 — Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (Очерки идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: материалы междунар. науч. конференций / отв. ред. В. С. Ценова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1999. С. 98–109. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; Сборник 25).
- Соколов 1997 — Соколов И. Произведения для фортепиано. Москва: Композитор, 1997. 66 с.
- Соколов 2005 — Соколов И. «Я себя по-прежнему называю композитором!» // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 5–12.
- Хитрук 2007 — Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. Москва: Классика – XXI, 2007. 316 с.
- Цареградская 2018 — Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Государственный институт искусствознания. Москва: Композитор, 2018. 364 с.
- Ценова 2005 — Теория современной композиции: [учеб. пособие] / отв. ред. В. С. Ценова; Государственный институт искусствознания; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
- Чикунова 1997 — Чикунова И. Ю. Феномен инструментального театра в современной музыкальной культуре: дипломная работа (науч. рук. А. Г. Коробова) / Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 1997. 120 с.
- Berio 1959 — Berio L. Poesia e musica — un'esperienza // Incontri Musicali. 1959. Nr. 3 (agosto). P. 98–111.
- Heile 2016 — Heile B. The music of Mauricio Kagel. London; New York: Routledge, 2016. 209 p.
- Iddon 2014 — Iddon M. New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2014. XXII, 329 p. (Music since 1900).
- Nono 1975 — Nono L. Text-Musik-Gesang (1960) // Luigi Nono: Texte, Studien über seine Musik / hrsg. von Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1975. S. 41–60.
- Nono 1981 — Nono L. Fragmente-Stille, an Diotima: per quartetto d'archi. Milano: Ricordi, 1981. 35 p.
- Stockhausen 1958 — Stockhausen K. Sprache und Musik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. 1 / hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz: Schott, 1958. S. 65–74.

Сведения об авторе

Мельникова, Елена Владимировна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8907-9071>

SPIN-код: 8282–3453

e-mail: lit_opera@mail.ru

Аспирант кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

620014 Екатеринбург, пр. Ленина, 26

Руководитель литературно-музыкального отдела Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета

620075 Екатеринбург, пр. Ленина, 46А

Word, Music and Gesture in Piano Opus “Volokos” by Ivan Sokolov

Melnikova, Elena V.

Ural State Mussorgsky’s Conservatoire
26 Lenina Ave., Yekaterinburg 620014, Russia

Abstract. The article is devoted to Ivan Sokolov’s piano opus “Volokos” (1988), which demonstrates one of the possible variants of the unconventional correlation of word and music. Gesture as an element of theatricality, this noticeable trend of the modern music is also reflected in this work, as the means of the instrumental theater gain an important role in the implementation of the author’s idea here.

In “Volokos” Ivan Sokolov also offers a special form of musical encryption, which results in the sequential conversion of the verbal text into the musical (“cryptophony”). Despite the composer’s critical assessment of his early compositions and the technique of encoding extra-musical meaning used therein, it was this method of organizing musical material that was in demand at that time by other composers in search of new forms of musical expression.

The opus “Volokos” became a landmark for the last quarter of the twentieth century and for the creative activity of Ivan Sokolov, as well as kind of a Manifesto of the author and one of the examples of the experiments with the word, music and gesture, which continue in the modern musical practice.

Keywords: *word and music, gesture, Ivan G. Sokolov, “Volokos”, instrumental theatre, cryptophony.*

Submitted on: 20.11.2019

Published on: 15.05.2020

For citation: Melnikova, Elena V. “Word, Music and Gesture in Piano Opus ‘Volokos’ by Ivan Sokolov.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 2 (2020), pp. 25–41 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.002.

Works Cited

- Berio, Luciano (1959). “Poesia e musica — un’esperienza.” In *Incontri Musicali*, no. 3 (1959), pp. 98–111.
- Chikunova, Irina Yu. (1997). *Fenomen instrumental’nogo teatra v sovremennoy muzykal’noy kul’ture: diplomnaya rabota* (nauch. ruk. A. G. Korobova) [*The phenomenon of instrumental theatre in modern musical culture: graduate work* (academic advisor A. G. Korobova)]. Yekaterinburg, 120 p. (in Russian).
- Heile, Björn (2016). *The music of Mauricio Kagel*. London; New York: Routledge, 224 p.

- Iddon, Martin (2014). *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 354 p. (Music since 1900).
- Khitruk, Andrey F. (2007). *Odinnadtsat' vzglyadov na fortepiannoe iskusstvo* [Eleven views on piano art]. Moscow: Klassika – XXI, 316 p. (in Russian).
- Kirillina, Larisa V. (1995). "Luigi Nono." In *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki. Dokumenty* [20th century. Foreign music: Essays. Documents]. Issue 2, edited by Mark Aranovsky and Alla Baeva; State Institute for Art Studies. Moscow: Muzyka, 127 p. (in Russian).
- Kriptografiya (1999). "Kriptografiya." In *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of Russian language]: in 4 vols., prepared by Institute of Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences; edited by Anastasiya P. Evgenëva. 4th edition. Vol. 2: K–O. Moscow: Russkiy yazyk; Poligrafresursy, 736 p. (in Russian).
- Mel'nikova, Elena V. (2004). "Netradicionnye formy sinteza slova i muzyki v kompozicii XX veka" ["Unconventional forms of synthesis of word and music in the composition of the 20th century"]. In *Nauka ob iskusstve: XXI vek: materialy nauchno-prakticheskoy konferencii (22–23 marta 2004 goda)* [Science on arts: 20th century: Proceedings of the research and practice conference (March 22–23, 2004)]. Yekaterinburg: Publishing house of the Urals Mussorgsky State Conservatoire, p. 73–80 (in Russian).
- Mel'nikova, Elena V. (2015). "'Slovo i muzyka': k probleme netraditsionnykh form vzaimodeystviya v tvorchestve kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov" ["Word and music': on the problem of non-traditional forms of interaction in the works of composers of the second half of the 20th – early 21st centuries"]. In *Po materialam zashchit diplomnykh rabot studentov istoriko-teoreticheskogo otdeleniya Ural'skoj gosudarstvennoy konservatorii imeni M. P. Musorgskogo: Vypusk 2011–2015 godov* [The proceedings from the graduate works of the students of the Music History and Theory Department of the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: Graduations of 2011–2015]. Yekaterinburg: Publishing house of the Urals Mussorgsky State Conservatoire, pp. 214–222 (in Russian).
- Munipov, Aleksey Y. (2019). *Fermata: razgovory s kompozitorami* [Fermata: conversations with composers]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 446 p. (in Russian).
- Nono, Luigi (1975). "Text-Musik-Gesang (1960)." In *Luigi Nono: Texte, Studien über seine Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, S. 41–60.
- Nono, Luigi (1981). *Fragmente-Stille, an Diotima*: per quartetto d'archi. Milano: Ricordi, 1981. 35 p.
- Petrov, Vladislav O. (2013). *Instrumental'nyy teatr XX veka: voprosy istorii i teorii zhanra* [Instrumental theatre of the 20th century: Issues of history and theory of the genre]. Astrakhan: Astrakhanskiy institut povysheniya kvalifikatsii i perepodgotovki (AIPKP), 355 p. (in Russian).
- Ruchkina, Natal'ya P. (2017). *Kompozitsorskoe tvorchestvo I. G. Sokolova: stanovlenie "prostogo" stilya: dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Works and compositional process of Ivan G. Sokolov: development of "simple" style: PhD dis. in musicology]. Moscow, 234 p. (in Russian).
- Snitkova, Irina I. (1999). "'Nemoe' slovo i 'govoryashchaya' muzyka (Ocherki idey moskovskikh kriptofonistov)" ["'Silent' word and 'speaking' music (Essays of ideas of Moscow cryptophonists)"]. In *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum: materialy mezhdunar. nauch. konferentsiy* [Music of the 20th century. Moscow forum: the proceedings of the international research conferences], edited by Valeriya S. Tsenova. Moscow, pp. 98–109 (in Russian). (Academic writings of the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire; Issue 25).

- Sokolov, Ivan G. (1997). *Proizvedeniya dlya fortepiano* [Works for piano]. Moscow: Kompozitor, 66 p.
- Sokolov, Ivan G. (2005). “Ya sebya po-prezhnemu nazyvayu kompozitorom!” [“I still call myself a composer”]. In *Music Academy*, vol. 1 (2005), pp. 5–12 (in Russian).
- Stockhausen, Karlheinz (1958). “Sprache und Musik.” In *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz: Schott, S. 65–74.
- Tsaregradskaya, Tat'yana V. (2018). *Muzykal'niy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii* [Musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Kompozitor, 364 p. (in Russian).
- Tsenova, Valeriya S. (2005). *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie* [Theory of modern composition: textbook], edited by Valeriya S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 624 p. (in Russian).
- Vysockaya, Marianna S.; Grigor'eva Galina V. (2011). *Muzyka XX veka: ot avangarda k post-modernu: uchebnoe posobie* [Music of the 20th century: from vanguard to postmodern: textbook]. Moscow: “Moscow conservatory” publishing house, 440 p. (in Russian).

About the author

Melnikova, Elena V.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8907-9071>

SPIN-код: 8282–3453

e-mail: lit_opera@mail.ru

Graduate student of the Department of Music Theory of the Ural State Mussorgsky's Conservatoire

26 Lenina Ave., Yekaterinburg 620014, Russia

Head of Literary and Musical Department of the Yekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theater

46A Lenina Ave., Yekaterinburg 620075, Russia

Сведения об авторах

Владимир Владимирович Горячих — кандидат искусствоведения (1999), доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета. Окончил историко-теоретический факультет (1997) и аспирантуру (1999) Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — профессор Е. А. Ручьевская). В 1999 году защитил кандидатскую диссертацию «„Золотой петушок“ Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля». С 2005 по 2013 год — заведующий кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской консерватории. Читает курсы лекций по музыкальному анализу, оперной драматургии, истории русской духовной музыки. Ответственный редактор научных трудов Е. А. Ручьевской (9 томов); научный редактор 25 и 26 томов Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского (подготовлены к печати), издания «Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским» (2004).

Мария Николаевна Иванова — ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Этномузыкалогия» (2012), аспирантуру по специальности «Музыкальное искусство» (2015). Научный руководитель — Г. В. Лобкова. Принимала участие в ряде международных и всероссийских научных конференций с докладами о русском музыкальном фольклоре. Участник

Contributors to this issue

Vladimir V. Goryachikh is an Associate Professor at the Music Theory Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor at the Department of History of West-European and Russian Culture at the Institute of History at the St. Petersburg State University. From 1991 to 1999 he studied the history and theory of music and did postgraduate research at the St. Petersburg Conservatory (under Professor E. Ruchyevskaya's supervision). In 1999 he defended his PhD thesis on "The Golden Cockerel" by Rimsky-Korsakov. From 2005 to 2013 V. Goryachikh was the head of the Department of the Theory and History of Music Forms and Genres at the St. Petersburg Conservatory. He lectures on the analysis of music, the opera dramaturgy, the history of Russian church music. He is a scholarly editor of works by Prof. E. Ruchyevskaya (9 volumes have been published so far) and edited volumes 25 and 26 of the Complete Works by Mussorgsky (prepared for printing), and the volume of N. Rimsky-Korsakov's correspondence with V. Yastrebtsev and V. Belsky (2004).

Maria N. Ivanova is a leading expert in folklore at the Centre for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Department of Etnomusicology (2012), and completed postgraduate courses at the Musical Arts (2015) under Galina B. Lobkova, Associate Professor of the St. Petersburg Conservatory. She took part in a number of international and All-Russian scientific conferences with presentations on Russian musical folklore. Participated in folk-ethnographic expeditions to Arkhangelsk, Pskov, Smolensk, Kostroma, Kirov, Sverdlovsk, Chelyabinsk, Stavropol re-

фольклорных экспедиций в Архангельскую, Кировскую, Костромскую, Псковскую, Смоленскую, Свердловскую, Челябинскую области, Ставропольский край. Сфера научных интересов: лирические песни в региональных традициях России.

Анастасия Александровна Логунова — кандидат искусствоведения (2018), доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальностям «Хоровое дирижирование» (класс А. А. Максимова) и «Музыковедение» (научный руководитель — Н. А. Брагинская). В 2018 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди» (научный руководитель — Н. А. Брагинская). В 2010–2015 гг. выступала с рецензиями в петербургских музыкально-периодических изданиях. В 2011–2014 гг. — преподаватель регентского отделения Санкт-Петербургской Духовной Академии, с 2011 г. преподает в Санкт-Петербургском музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова, с 2015 г. читает курс истории зарубежной музыки в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Елена Владимировна Мельникова в 2001 году с отличием окончила Курганское музыкальное училище (историко-теоретическое отделение). В 2014 году с отличием окончила Уральскую государственную консерваторию имени М. П. Мусоргского (музыковедение). В апреле 2014 года стала дипломантом XXIV Международного конкурса научных работ студентов в области музыкального искусства (РАМ им. Гнесиных, г. Москва). В настоящее время является аспиранткой Уральской госу-

гions. Her research interests include variants of the lyrical song in regional folklore traditions of Russia.

Anastasia A. Logunova is PhD (Arts), Associate Professor at the Western Music History Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Department of Choir Conducting (under Anton A. Maximov) and Musicology Faculty (under Associate Professor Natalia A. Braginskaya) of the St. Petersburg Conservatory. In 2017 she completed her postgraduate course at the St. Petersburg Conservatory and received her PhD degree in 2018 with a dissertation titled «Musical-dramatic form of finales in operas by Giuseppe Verdi» (under Natalia A. Braginskaya as academic advisor). She published several academic papers and dozens of reviews in Saint-Petersburg music journals. In 2011–2014 she taught at the Regency Department of the St. Petersburg Theological Academy. Since 2011 Anastasia Logunova has been teaching at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Music College, since 2015 she has been a lecturer in the history of foreign music at the St. Petersburg Conservatory.

Elena V. Melnikova was born in 1980 (Kurgan). In 2001 she graduated with honors from the Kurgan Music School (Department for History and Theory of Music). In 2014 she graduated with honors from the Ural State Conservatoire named after M. P. Mussorgsky (musicology). In April 2014 she became a diploma winner of the XXIV International Competition of Scientific Works of Students in the Field of Musical Art (Gnesins Russian Academy of Music, Moscow). Currently she is a graduate student of the Ural State Con-

дарственной консерватории (научный руководитель — профессор А. Г. Коробова). С 2002 по 2006 год преподавала музыкально-теоретические дисциплины в Свердловском колледже искусств и культуры, а также в Свердловском областном музыкальном училище им. П. И. Чайковского. С 2006 года и по настоящее время — руководитель литературно-музыкального отдела Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета.

Михаил Евгеньевич Пылаев — доктор искусствоведения (2016), профессор, член Союза композиторов РФ; член Общества теории музыки. Окончил историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Преподает в Пермском государственном гуманитарно-педагогическом университете на факультете музыки. Автор более 80 научных и научно-методических работ, опубликованных в России и за рубежом, переводов с немецкого языка научных статей и рецензий. Автор научной монографии «Проблемы анализа музыки в трудах Карла Дальхауза» (2012). Принимал участие во многих всероссийских и международных научных конференциях, семинарах, конгрессах, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Курске, Вологде, Новгороде, Екатеринбурге. Направления научно-исследовательской работы: музыкальная эстетика, музыкальная герменевтика, музыкальный анализ, немецкоязычная музыкальная теория, научное наследие Карла Дальхауза.

servatoire (academic advisor professor Alla G. Korobova). From 2002 to 2006 she taught musical and theoretical disciplines at the Sverdlovsk College of Arts and Culture, as well as at the Sverdlovsk Regional Music School named after P. I. Tchaikovsky. Since 2006 she has been holding the post of a Head of Literary and Musical Department at the Yekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theater.

Mikhail E. Pylaev is a Doctor of Arts, Professor, member of the Russian Federation Composers' Union; member of the Society of Music Theory; he graduated from the history and theory department of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Professor at the music department of the Perm State Humanitarian pedagogical university. M. Pylaev is author of more than 80 academic publications on various issues of the music theory and history, which are published in Russia and abroad, translations from German of scientific articles and reviews, a monograph "Problems of musical analysis in the writings of Carl Dahlhaus" (2012). Participated in various scientific seminars, symposiums, and conferences in Moscow, St. Petersburg, Kazan, Kursk, Vologda, Novgorod, Ekaterinburg. Areas of his scientific research: musical aesthetics, musical hermeneutics, musical analysis, German music theory, the scientific heritage of Carl Dahlhaus.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 2. 2020

Подписано в печать 15.05.2020. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 7,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 44-2.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32
тел.: 8 (812) 973-59-72
e-mail: defimenko@yandex.ru