

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

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, зл. 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 культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (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

Игорь Воробьёв

Вокальный цикл Игоря Роголёва
«Подорожник»: границы жанра **6**

Екатерина Девятко

Интонационно-тематические процессы
в симфонической поэме Альфонса
Дипенброка «В великом молчании» **23**

Ольга Скорбященская

Концерт Адольфа фон Гензельта ор. 16
и его судьба: к вопросу о становлении жанра
русского фортепианного концерта
второй половины XIX века **46**

Регина Глазунова

О стилистике фортепианных ноктюрнов
Цезаря Кюи **64**

Елена Битерякова, Наталья Гилярова

Климент Васильевич Квитка
в истории этномузыкологии:
к 140-летию со дня рождения **79**

Зоя Черкасова

Деятельность Народной консерватории
в Санкт-Петербурге – Петрограде **109**

Рецензии

Наталья Дегтярева

Музыка в глобальном супермаркете
культуры: спешить ли за покупками? **124**

Сведения об авторах **132**

Информация для авторов **137**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, 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

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 Cultural Studies, 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

Igor Vorobyov

Igor Rogalyov's Vocal Cycle "Plantain":
The Boundaries of the Genre 6

Ekaterina Devyatko

Intonation-Thematic Processes in the
Symphonic Poem by Alphonse Diepenbrock
"In Great Silence" 23

Olga Skorbyashchenskaya

Adolph von Henselt's Concerto Op. 16
and Its Fate: To the Question of the Formation
of the Genre of the Russian Piano Concerto
of the Second Half of the 19th Century 46

Regina Glazunova

The Touches of Piano Nocturnes
by César Cui 64

Elena Biteryakova, Natalya Gilyarova

Klyment Kvitka in the History
of Ethnomusicology:
To the 140th Anniversary of His Birth 79

Zoya Cherkasova

Activities of the People's Conservatory
in St. Petersburg – Petrograd 109

Reviews

Natalia Degtyareva

Music in the Global Culture Supermarket:
Is There a Rush to Shop? 124

Contributors to this issue 132

Directions to contributors 137

УДК 78.08

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.001

Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»: границы жанра

Воробьёв, Игорь Станиславович

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. Статья посвящена никогда не рассматривавшемуся в музыковедении вокальному циклу И. Е. Роголёва «Подорожник». Произведение, созданное на ранние стихи Анны Ахматовой в 2010 году, представляет собой крупное явление музыкальной ахматовианы. Его жанровые особенности отражают антиномические свойства ахматовской поэтики, аккумулирующей трагические и лирические мотивы, дисгармонию мировосприятия и аллюзии на классическую образность. Для усиления этого антиномического контекста композитор совмещает жанровые проекции романтического вокального цикла (Шуберт — Шуман) и экспрессионистской монодрамы. Театрально-сценический ракурс цикла подчеркивается использованием стиливых альтернатив как источника образного контраста. Их формирование основано на противопоставлении ладовых и жанровых свойств материала. Стиливой контраст позволяет композитору выстраивать музыкальную драматургию цикла в двух временных плоскостях: прошлое (время любви) и настоящее (время смерти чувства). Вместе с тем, стиливые альтернативы имеют общую интонационную основу. Интонационная «монохромность» служит объединению цикла в непрерывное действие, что также подчеркивает жанровую близость сочинения к монодраме. С точки зрения общего содержания, лирические, лирико-драматические и трагические контексты сочинения позволяют воспринимать его одновременно в двух аспектах: как историю «любви и жизни женщины» и как историю человека на фоне социальной катастрофы, то есть сквозь призму будущих по отношению к текущему действию контекстов («Реквием», «Поэма без героя»). Эта характерная двойственность содержания — результат взаимодействия внутри цикла различных жанровых моделей, формирующих уникальную драматургическую канву.

Ключевые слова: *Анна Ахматова, Игорь Роголёв, «Подорожник», жанр, вокальный цикл, монодрама, моноопера, стиливая альтернатива.*

Дата поступления: 27.03.2020

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Воробьёв И. С. Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»: границы жанра // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 3. С. 6–22.*

DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.001.

Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»: границы жанра

Творчество Анны Ахматовой неизменно оказывалось в фокусе композиторского внимания. С момента выхода великого поэта на авансцену русской литературы ее стихи приковывали взгляды композиторов, стили и эстетические позиции радикально отличались друг от друга. С одной стороны — Артур Лурье («Четки»), муза которого в 1910-е годы балансирует на грани авангардных новаций и импрессионизма в его русской версии (влияние раннего Стравинского, Черепнина). С другой — Сергей Прокофьев, «Пять стихотворений Анны Ахматовой» которого открывают путь к самобытной интерпретации неоклассицизма. Более чем через полвека своеобразную оппозицию составят пронизанный трагической шостаковичевской экспрессией «Реквием» Бориса Тищенко и ахматовские циклы Сергея Слонимского, погружающие слушателя в пространство своеобразного «музыкального акмеизма» («прекрасное» как универсум¹) с аллюзиями на прокофьевскую речь. Между и за этими вехами — произведения А. Александрова, В. Желобинского, В. Шебалина, В. Баснера, А. Кнайфеля, Ю. Фалика, Д. Смирнова и других, заполняющие ахматовскую нишу в отечественной музыке [см.: Кац, Тименчик 1989].

Широкий диапазон как стилевых, так и смысловых трактовок — несомненное свидетельство всеобщности ахматовского метода, с одной стороны, раскрывающего глубины человеческой психологии, с другой — являющегося трагическим эхом истории. Впрочем, именно подобного рода универсализм поэтического текста оказывается камнем преткновения для его адекватного, равнозначного музыкального воплощения. Иллюстрация психологического состояния или действия приводит к гипертрофии лиризма или изобразительности. Очищенная от подтекста чувственности трагическая рефлексия — к избыточности социальных аллюзий. Обе эти стороны, несомненно, отражают мир Ахматовой, но по отдельности его не исчерпывают. А самое главное, не исчерпывают той антиномичности, в которой существует, казалось бы, преисполненный

¹ Тонкие наблюдения над некоторыми особенностями творческого метода С. Слонимского содержатся в работе Ксении Рябевой «„Театр мечты“ Валерия Гаврилина» [Рябева 2011, 13–15].

гармонии ахматовский гений. Об этом феномене А. Павловский писал следующее: «В сложной музыке ахматовской лирики, в ее едва мерцающей глубине, в ее убегающей от глаз мгле, в подпочве, в подсознании постоянно жила и давала о себе знать особая, странная, пугающая дисгармония, смущавшая саму Ахматову» [Павловский 1989, 8–9].

В вокальном цикле Игоря Ефимовича Роголёва «Подорожник» (2010) проблема адекватного раскрытия антиномических свойств ахматовской поэтики, на наш взгляд, решается исключительно органично. «Неустойчивый» баланс между лирическим и трагическим, между гармонией и дисгармонией в этом произведении возникает благодаря особой трактовке жанра (как поэтического либретто, так и его музыкального воплощения), позволяющей раскрыть историю чувства на фоне мирового катаклизма (кстати сказать, не обозначенного хронологически и поэтому происходящего словно вне времени, словно в библейском пространстве). Причем особенность этой трактовки зиждется во многом на стиливых альтернативах, сталкивающих, например, песенный мелос и декламационную, речевую экспрессию, стилизации бытовых жанровых форм и квазисерийные интермедии.

В целом, жанровые границы цикла весьма специфичны. Тексты, положенные в основу поэтического либретто, относятся к предреволюционному творчеству Ахматовой. Их обостренный лиризм еще не содержит непосредственных аллюзий на социальный фон, хотя время их создания — 1914–1916 годы. Однако типичная для серебряного века «игра в катастрофу», в данном случае, в психологическую катастрофу, формирует вокруг себя время скорбного предчувствия, время «ожидания» (*Erwartung*), хорошо известного по образцам экспрессионистской поэтики [см.: Тараканов 1976]. Композитор учитывает характерную особенность ахматовской образности и выстраивает драматургию вербального текста на основе внутренней событийности, завязанной на выявлении широкого спектра душевных переживаний, предшествующих ожидаемому, более того, как будто бы желанному катаклизму. Однако в отличие, например, от более традиционной для экспрессионизма развязки, в которой внутренняя жизнь чувства проецируется вовне и сопряжена с реальной трагедией (как например, в «Ожидании» А. Шёнберга), в поэзии Ахматовой и, соответственно, в либретто «Подорожника» трагическая развязка подменяется метафорой смерти, где на первом плане оказывается смерть чувства, и лишь на втором гибель любимого человека, точнее — его идеального образа. Финал цикла («Сразу стало тихо в доме») об этом недвусмысленно свидетельствует:

«Не приходил за тобой царевич? Я прождала его до вечерни...
Я посылала детей на пристань... Он никогда не придет за мною,
он никогда не вернется... Умер сегодня мой царевич... Умер?
Умер... Умер...»

Заметим, что образ реального героя здесь подменяется иносказательным символическим «царевич», что словно лишает трагедию ее подлинности. Но, вместе с тем, не лишает остроты, поскольку происходит смещение акцента в сферу внутреннего конфликта центрального персонажа: со смертью образа любимого умирает любовь. Примечательно, что все предшествующие этому печальному концу обстоятельства, также выступающие в качестве метафорических подмен, — всего лишь следы энтропии чувства, стираемые неумолимым ходом времени. «Царевич» Ахматовой в цикле Роголёва — как будто бы герой без лица. Он имеет множество косвенных примет, но главная словно скрывается в чернеющей бездне памяти (аллюзия на образный мир «Поэмы без героя»). В № 1 это Жених под сенью Ангела Божьего («Ангел Божий², зимним утром тайно обручивший нас, с нашей жизни беспечальной глаз не сводит почерневших. Оттого мы любим небо, тонкий воздух, свежий ветер и чернеющие ветки за оградой чугунной, и разлуки наши любим, и часы недолгих встреч»). В № 2 это Незнакомец («Черная вилась дорога, дождик моросил, проводить меня немного кто-то попросил. <...> Там со мною шедший кто-то мне сказал: „Прости“. <...> Ах! Я дома, как не дома, плачу и грущу. Отзовись, мой незнакомый, я тебя ищу»). В № 3 это черная птица, кружащий над домом ворон («Не с тобой ли говорю в остром крике диких птиц, не в твои ль глаза смотрю с белых матовых страниц. Что ж ты кружишь, словно вор, у забытого жилья...»). В Финале, как уже отмечалось, это Царевич, Жених.

Итак, жанровый контекст поэтического либретто двойствен. Это — лирико-драматический цикл, повествование о «любви и жизни женщины». Одновременно — экспрессионистская драма, переведенная на язык символизма и акмеизма. В значительной степени этот жанровый результат обусловлен спецификой сквозной компиляции композитором ахматовских текстов. Роголёв выстраивает самостоятельные в структурном и художественном плане стихотворения в единое повествование с «наплывом» в коде Финала отдельных фраз из поэмы «У самого моря»³.

² У Ахматовой «Божий ангел».

³ Стихотворения, положенные в основу первых трех частей, взяты из цикла «Белая стая», последняя часть представляет собой литературную композицию, спаянную из стихотворения «Сразу стало тихо в доме» (из цикла «Подорожник») и резюмирующих его содержание строк из поэмы «У самого моря».

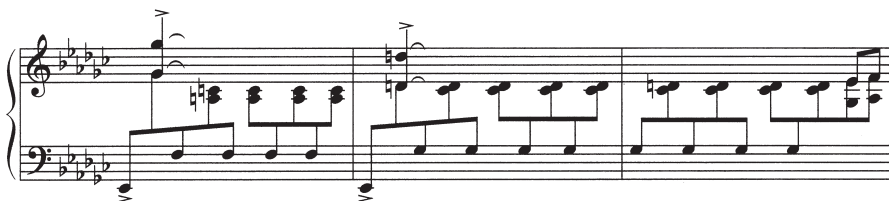
Не случайно в плане музыкального воплощения либретто композитор не отказывается от вполне очевидных жанровых аллюзий на традицию Шуберта — Шумана, по-своему интерпретированную в XX веке любимым Игорем Роголёвым В. Гаврилиным. Трагическая жизнь и смерть чувства разворачиваются в рамках цикла через последовательность контрастных в жанровом и темповом отношениях номеров, интонационно связанных между собою (о чем подробнее несколько позже). «Ангел Божий» (*Con moto*) — ариозо; «Незнакомец» (*Allegro non troppo*) — песня с характерными фигурами в фактуре сопровождения, изображающими звон дорожных колокольчиков (Чайковский, Малер, Рахманинов); «Без названия...» (*Secco*) — токката с внедрением в интонационный строй интервального хода, напоминающего *Dies irae*; «Сразу стало тихо в доме» (*Sostenuto*) — сложный сплав inferнального скерцо (словно застывшего в «замедленной съемке»), детской польки, песни и ариозо.

Однако организованная таким образом «сюитная» история, нацеленная на выявлении лирико-драматических подтекстов либретто, опосредуется композитором и иными жанровыми адресатами. И в первую очередь — монодрамой, монооперой. В этом контексте шёнберговская модель оказывается актуальной и стоит как бы за кулисами сочинения. Впрочем, и у самого композитора опыт организации вокального цикла как монодрамы, погружающей не только в мир феноменологии чувства, но и в непосредственно «сюжетное» внешнее действие, занимает в творчестве особое место. Так, монодрамой у Роголёва, по существу, является вокальный цикл «Ожидание» на стихи Б. Корнилова⁴ (кстати сказать, этот вокальный цикл был создан с использованием материала оперы «Конармия»). Уже после «Подорожника» композитор напишет «Благовест любви» по стихам и письмам М. Цветаевой (здесь жанровая принадлежность к монодраме отмечена уже на титуле опуса). Монодраматический театральный статус этих вокальных сочинений подтверждается не только сложным взаимодействием внутреннего и внешнего сюжетов, единством тематизма, позволяющим придать развитию симфонические свойства, сквозным характером музыкального развития, но и характерным использованием внутри циклической композиции приемов и форм, адресующих к сценической практике. К таковым в «Ожидании» следует отнести, например, использование лейттематизма, а также жанровых инструментальных интермедий (словно подразумевающих наличие сценического действия). В «Благовесте любви» композитор, кроме того,

⁴ Анализ сочинения см. в статье «Игорь Роголёв: на пути стилевых альтернатив»: [Воробьев 2019, 196–203].

широко использует декламационные формы (чтение эпистолярия), речитативы. В свою очередь, инструментальные интермедии выступают здесь в роли стилевой альтернативы («свободная двенадцатизвучность»⁵) по отношению к вокальной речи, таким образом, словно разделяя условное сценическое время и пространство на самостоятельные смысловые сферы, что указывает на явное развитие метода, апробированного в «Ожидании» и «Подорожнике».

В цикле «Подорожник» композитор использует весь арсенал средств, способствующий формированию монодраматического ракурса. И здесь использование стилевых альтернатив в плане «театрализации» музыкальной драматургии играет не последнюю роль. В № 1 после проведения второй строфы, приводящей к острой по своему эмоциональному напряжению кульминации («И разлуки наши любим, и часы недолгих встреч»), а затем инструментального отыгрыша на материале вступления (с подчеркиванием в верхнем регистре вопросительной интонации в объеме ум. 4, которая станет лейтинтонацией цикла) (ил. 1) следует интермедия, словно бы переключающая скорость течения времени. Главная героиня оказывается в условиях иной стилевой «мизансцены», за пределами времени предшествующего повествования (для которого была характерна ладовая определенность и ритмическая регулярность). Двенадцатитоновая серия, рассеянная по регистрам в квазиалеаторном бестактовом изложении, словно «размывает» контуры ее воспоминания, лишает их отчетливости, равно как и само музыкальное высказывание — ладовой опоры и метроритмической определенности (ил. 2).



Ил. 1. И. Роголёв. «Подорожник». № 1: «Ангел Божий...»

Fig. 1. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 1: "Angel of God..."

⁵ Термин И. Е. Роголёва, предложенный им в кандидатской диссертации «Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского» [Роголёв 1986]. Под «свободной двенадцатизвучностью» понимается последовательно используемый в мелодии и гармонии алгоритм неповторяемости звуков хроматического ряда, что создает аллюзию на серийный метод, служит ладовой децентрализации. Эквивалентом термина может выступать «квазисерийность». Этот тип звуковысотной организации указанных интермедий несомненно альтернативен тонально очевидной основе остального материала и, таким образом, формирует иностилевое пространство.



Ил. 2. И. Роголёв. «Подорожник». № 1: «Ангел Божий...»

Fig. 2. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 1: “Angel of God...”

Лишь в конце интермедии вновь устанавливается тон *es* в басу, который открывает путь следующей истории — о Незнакомце. Второй номер в структурном плане оказывается еще более насыщенным театральными приметами, событиями, связанными с визуальным опытом слушателя. Во-первых, как уже отмечалось, материал инструментального сопровождения переадресует к звукоизобразительной традиции. Тема дороги, звона колокольчиков, движения передается композитором посредством оstinатности, а также сигнальных интонаций и «серебристого» регистрового колорита (верхний регистр). Важно отметить, что в контексте апелляции к зрительным, сценическим образам этот материал играет вполне самостоятельную роль. Им открывается развернутое вступление (ил. 3).

Allegro non troppo

Ил. 3. И. Роголёв. «Подорожник». № 2: «Незнакомец»

Fig. 3. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 2: “Stranger”

Он выступает в качестве самостоятельного пласта по отношению к песенно-декламационной форме вокального высказывания. Причем этот пласт не меняет своих свойств (остинатность) даже в момент пере-

хода вокальной партии от куплета, напоминающего детскую считалку, к песенному припеву (вокализ). Наконец, инструментальное развитие имеет и свою жанровую проекцию развития. В кульминации части, когда вокальная линия обрастает плачевыми интонациями («Ах! Я дома как не дома...»), в инструментальной партии звон дорожных колокольчиков (квинты во 2-й октаве) трансформируется в мрачное остинато в нижнем регистре, приводящее к переосмыслению их семантики в обширной инструментальной коде (колокольчики становятся поминальными колоколами). Таким образом, психологическая канва повествования и изобразительный ряд развиваются как бы автономно, в двух плоскостях сценического действия. При этом в инструментальной партии происходит функциональная модуляция: от изобразительности к психологизму. Вслед за кодой вновь открывается интермедийный раздел, знаменующий собой возвращение мизансцены, которую мы обозначили как мизансцену «вне времени и вне пространства». Вновь материал рассыпается на несвязанные друг с другом в ритмическом и ладовом отношении единицы. Это — что-то вроде звездного неба, открывающегося перед мысленным взором главной героини. Пустота, чуждая эмоции и смыслам.

Переход к следующему номеру осуществляется так же, как и ко второму, *attacca*, что указывает на внутреннее единство действия. В этой части инструментальный ряд также проявляет свою автономность, однако в несколько ином ключе. Остинатное токкатное движение, изображающее здесь цокот копыт, в отыгрыше между «куплетом» («Вижу лунный лук») и «припевом» («Не с тобой...») в ладовом плане неожиданно модулирует в область уже упоминавшейся «свободной двенадцатизвучности». Экспансия материала «вне времени» в сферу классической (в ладовом и ритмическом отношениях) организации материала выступает в качестве явной стилиевой и смысловой альтернативы. Это событие может быть квалифицировано как вторжение «альтернативного материала», роль которого в процессе дальнейшего развития выполняет функцию вытеснения и разрушения главного материала⁶. Что и происходит на пике кульминации (после слова «Не в твои ль глаза смотрю с белых матовых страниц?»). С этого момента главный материал части словно утрачивает свойства «центростремительности». Вместо него появляется новый, представляющий собой стилизацию медленного вальса (точнее, его блесок), на фоне которого певица сначала декламирует текст, а затем проводит фразу-вокализ, повторяющую интонационные контуры вальса (*ил.* 4).

⁶ Дефиниция альтернативного материала предложена автором настоящей статьи в работе «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов» [Воробьев 2006].

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in a soprano or alto register with the lyrics "Что ж ты кружишь," and a piano accompaniment in the left hand with a *pp* dynamic marking. The second system continues the vocal line with lyrics "словно вор, у забытого жилища? Иль не помнишь уговор" and piano accompaniment, including *p* and *pp* dynamic markings. Both systems conclude with a fermata and the number "8...1".

Илл. 4. И. Роголёв. «Подорожник». № 3: «Без названия...»

Fig. 4. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 3: "Without a title..."

Очевидно, что это кульминация раздела! Да и всего цикла, поскольку сопряжена с общей жанровой модуляцией. Разрушение чувства здесь олицетворено посредством разрушения материала и трансформации жанровой модели. Весь эпизод воспринимается как кинематографический «наплыв», постепенно закрывающий собой предыдущий образ. Вокальная линия становится линией речевой. Поэтический текст затем сменяется вокализом, таким образом подчеркивая трагизм ситуации: со смертью слова словно умирает любовь. В свою очередь, стилизация вальса, отмечающая внешние признаки жанра, лишает вокализ необходимой психологической экспрессии. Это и есть итог драмы: смерть чувства, смерть любви. Не случайно в интермедии, подводящей к Финалу, звучат сначала кластеры как отголоски поминального звона из 2-й части, а затем неразрешенный заключительный кадансовый оборот с внедряющимися тонами (в совокупности и кластеры, и каданс — не что иное, как «напоминание» о квазисерийных интермедиях предыдущих разделов).

В финале трагический круг замыкается: вновь звучит тоника *es*. Последняя часть, как нетрудно догадаться, превращается в повествование о смерти образа героя: за смертью чувства («Сразу стало тихо в доме»), следует ожидание смерти героя («замерла я в долгой дреме и встречаю ранний мрак...»). Дальнейшие фазы развития — осознание потери («Где же ты...»), вокализ-оплакивание, хорал-отпевание (на его фоне проходят речитатив и самая развернутая декламация — «Умер сегодня мой царе-

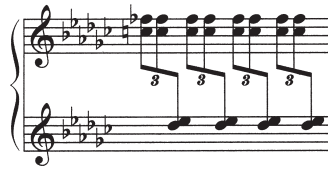
вич...»). Цикл завершается инструментальной кодой с включением вокализа певичцы (возгласы без текста). Органный пункт *d* в басу вновь отсылает к звучанию поминального колокола. И лишь в последних репликах фортепиано возвращается отзвук дорожных колокольчиков, знаменующих то ли луч надежды, то ли ее последний отсвет. Высокая плотность событий как в плане внутреннего и внешнего действий, так и с точки зрения тематической множественности делает эту часть самой насыщенной в плане ее театральности. С одной стороны, композитор наполняет Финал свободным сквозным развитием (в отличие от предыдущих частей, которые базировались на контурах песенных форм), что позволяет воспринимать ее в качестве эквивалента оперной сцены. С другой, Финал строится на реминисценциях и трансформациях материала предыдущих частей, что позволяет всю предшествующую историю вновь пройти от начала до конца, но уже в контексте резюмирующего конспекта. Наконец, Финал объединяет интонационные источники всех стилевых альтернатив в неразрывное целое, что позволяет впервые взглянуть на тематизм цикла в целом с позиции его интонационной монохромности.

Так, общее трагическое содержание цикла зиждется на семантике плачовой интонации, звучащей уже в первых тактах цикла в партии фортепиано. Вместе с тем характер развития и ритмические вальсообразные «колебания» немедленно расширяют ее семантические рамки. Скорбное *lamento* опосредуется танцевальным кружением, замыкающим это тематическое зерно в границах ум. 4. В дальнейшем фактически весь тематизм, имеющий как четкие жанровые характеристики, так и относящийся к «двенадцатизвучности», на основе которой строятся инструментальные интермедии-связки, будет включать в себя характерные обороты, трансформирующие эту интонацию (ил. 5а-d).



Ил. 5а. И. Роголёв. «Подорожник». № 1: «Ангел Божий...»

Fig. 5a. Igor Rogalov, *Plantain*, no. 1: "Angel of God..."



Ил. 5b. И. Роголёв. «Подорожник». № 2: «Незнакомец»

Fig. 5b. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 2: "Stranger"



Ил. 5c. И. Роголёв. «Подорожник». № 2: «Незнакомец»

Fig. 5c. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 2: "Stranger"



Ил. 5d. И. Роголёв. «Подорожник». № 4: «Сразу стало тихо в доме»

Fig. 5d. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 4: "Immediately it became quiet in the house"

Примечательно, что и канва вокальной партии, первоначально включающая кварто-квинтовые ходы (например, в первых двух частях), в процессе развития модулирует в сторону *lamento*, выделяющего именно интервал ум. 4. В третьей и четвертой частях вокальная линия разворачивается уже преимущественно на основе этой интонации. Причем ход в пределах ум. 4 представляется, как правило, в его неразрешенном варианте. Несомненно, это обстоятельство подчеркивает главную мысль: неизбежность и безысходность страдания, жертвенности, одиночества и т. п. (ил. 6a-c).

Музыкальный фрагмент № 1 из цикла «Подорожник». Вокальная линия (верхняя часть) содержит текст: «не - дол - гих». Акустическое сопровождение (нижняя часть) включает фортепиано и бас, играющие ритмический рисунок.

Ил. 6a. И. Роголёв. «Подорожник». № 1: «Ангел Божий...»

Fig. 6a. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 1: “Angel of God...”

Музыкальный фрагмент № 2 из цикла «Подорожник». Вокальная линия (верхняя часть) содержит текст: «стран - но бы - ло вспо - мнить э - тот путь». Акустическое сопровождение (нижняя часть) включает фортепиано и бас, играющие ритмический рисунок.

Ил. 6b. И. Роголёв. «Подорожник». № 2: «Незнакомец»

Fig. 6b. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 2: “Stranger”

Музыкальный фрагмент № 3 из цикла «Подорожник». Вокальная линия (верхняя часть) содержит текст: «лун - ный лук». Акустическое сопровождение (нижняя часть) включает фортепиано и бас, играющие ритмический рисунок.

Ил. 6c. И. Роголёв. «Подорожник». № 3: «Без названия...»

Fig. 6c. Igor Rogalyov, *Plantain*, no. 3: “Without a title...”

Семантика этой интонации определяет не только мелодический контекст, но и свойства гармонического языка, и ладотональные особенности цикла в целом. С одной стороны, функциональные гармонические отношения выявляют эту интонацию на уровне связи Т и D (чаще в версии вводнотоновой гармонии) как в горизонтальной, так и верти-

кальной плоскостях (полифункциональность отношений). С другой стороны, интонация уменьшенной кварты формирует структуру аккордов. Собственно говоря, сама последовательность *полутон – тон – полутон* делает их аккордами результативного типа (зависящими от линейного контекста). Наконец, показательно и по-своему уникально тональное решение цикла, балансирующее на переменности тональных центров *es* и *d*, в совокупности выявляющих парадоксальную антиномичность центрального образа, запечатленного в теме-зерне: *f-es-f-ges-d*. Примечательно и то, что все части начинаются в *es-moll*. Эта мрачная тональность, таким образом, выступает в качестве своего рода остигатного фона, темной декорации действия (контраст в середине построений — типично шубертовский: одноименная тональность не создает образной альтернативы, но лишь мягко высветляет горестную экспрессию). Ее внутренний смысл — репрезентация настоящего времени, импульса памяти главной героини, чьи слова обращены в прошлое. Первая – третья части в этой же тональности и заканчиваются (даже квазисерийные интермедии, связывающие части, — и те вычлениют в своих окончаниях тон *es*). И лишь вслед за последней репликой солистки («Умер...») происходит сдвиг. Остигатный тон *d* («поминальный колокол») звучит в басу. В верхнем регистре первоначально устанавливается *D-dur* («рождественские колокольчики» как образ событий, растворяющихся в прошлом). Напряженные реплики солистки (вокализ) подчеркивают исходную интонацию (с тоном *es*). Реминисценция ритмической фигуры из второй части завершает цикл, запечатлевая в своей ладовой неразрешенности (*es-moll – d-moll*) образ исчезающей в небытии истории жизни и смерти чувства, а если трактовать шире — то и вечную историю антиномических отношений жизни и смерти.

Впрочем, у этого сюжета может быть и еще одно прочтение. Возвращаясь к тезису о достижении композитором в своем цикле желанного баланса между лирической, лирико-драматической и трагической образностью, помещающего повествование в контекст исторического катаклизма, подчеркнем, что смысловые акценты цикла, его специфическая «оперная» драматургия не исчерпываются результатом нового прочтения ахматовской темы. С одной стороны, она сама по себе неизбежно обретает в нашем восприятии социальное звучание, как только в ней начинает превалировать мысль об утрате, потере любимого человека и прощании с его образом и памятью о нем. В этом смысле даже ранняя поэзия Ахматовой начинает резонировать с образной сферой «Реквиема» и «Поэмы без героя». Но все-таки другая сторона — это сознательное выстраивание композитором музыкально-драматургического конфликта, в котором голос

Ахматовой опосредуется самостоятельным музыкальным сюжетом, что приводит к прямому резонансу с содержанием «Реквиема» и «Поэмы без героя». Думается, в цикле И. Роголёва «Подорожник» — учитывая «оперную» трактовку цикла, «говорящее», контекстное значение стилизованных контрастов, жанровую семантику тематизма, интонационное и ладотональное содержание материала и т. п. — этот резонанс проявляется в полной мере. Характерные социально-исторические смыслы, выраженные посредством развития темы смерти любви на фоне социальной катастрофы (разумеется, скорее ощущаемой, домысливаемой и от этого вдвойне трагичной), заостряются в цикле посредством сложного жанрового симбиоза, позволяющего эти смыслы воспринимать как бы стереоскопически. С одной стороны, перед слушателем разворачивается повесть о чувстве и одиночестве на людях (как у Шуберта, Гаврилина и др.). С другой, цикл «Подорожник» — это, как уже подчеркивалось, монодрама, раскрывающаяся в рамках сценического монолога с приметамипредполагаемого сценического действия. Причем такого действия, которое мыслится в рамках замкнутой пространственно-временной проекции. В этом замкнутом мире героиня Анны Ахматовой совершает путешествие из беспросветного настоящего в прекрасное прошлое и обратно. И у этого мира нет будущего...

Литература

- Воробьев 2006 — Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 324 с.
- Воробьев 2019 — Воробьев И. С. Игорь Роголёв: на пути стилизованных альтернатив // Проблемы современного композиторского творчества: сб. трудов науч.-практич. конф. (г. Ростов-на-Дону, 18–21 ноября 2019 г.) / ред.-сост.: А. М. Цукер, В. Н. Дёмина. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 196–203.
- Кац, Тименчик 1989 — Кац Б.; Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Ленинград: Советский композитор, 1989. 336 с.
- Павловский 1989 — Павловский А. Н. Анна Ахматова: [вступ. ст.] // Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Ленинград: Лениздат, 1989. С. 8–20.
- Роголёв 1986 — Роголёв И. Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1986. 21 с.
- Рябева 2011 — Рябева К. В. «Театр мечты» Валерия Гаврилина. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. 88 с.
- Тараканов 1976 — Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга. Москва: Советский композитор, 1976. 560 с.

Сведения об авторе

Воробьёв, Игорь Станиславович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8480-916X>

SPIN-код: 7728-9957

e-mail: izspbigorv@mail.ru

Доктор искусствоведения (2013), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Igor Rogalyov's Vocal Cycle "Plantain": The Boundaries of the Genre

Vorobyov, Igor S.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. The article is devoted to Igor Rogalyov's vocal cycle "Plantain", which has never been considered in musicology. The cycle based on early poems by Anna Akhmatova was created in 2010 and is a major phenomenon of musical akhmatoviana. The genre features of the cycle reflect the antinomic properties of Akhmatova's poetics, which accumulate both lyrical and tragic motifs, allusions to classical imagery and disharmony of the worldview of the 20th century. To enhance this antinomic context, the composer combines genre projections of a romantic vocal cycle that address the traditions of Schubert — Schumann and, at the same time, expressionist monodrama. The originality of the theatrical and stage perspective of the work emphasizes the use of stylistic alternatives as a source of imaginative contrast. Their formation is based on the juxtaposition of mode and genre properties of the material, on the one hand, based on the classical tonality, on the other — on quasi-seriality ("free duodecimal"). The stylistic contrast allows the composer to build the musical drama cycle in two time planes, the past (time of love) and the present (time of death feelings, and perhaps the death). However, style alternatives have a common intonation basis. The "monochrome character" of intonation helps to unite the cycle into a continuous action, which again emphasizes the genre proximity of the composition to mono-opera and monodrama. From the point of view of the general content, the lyrical, lyric-dramatic and tragic contexts of the Rogalyov's work allow us to perceive it simultaneously in two aspects: as the story of "love and life of a woman" and as the story of a person against the background of a social catastrophe, that is, through the prism of future contexts in relation to the current action (*Requiem, Poem Without a Hero*). This characteristic duality of the content is the result of in-cycle interaction of various genre models that form a complex and unique dramatic canvas.

Keywords: *Anna Akhmatova, Igor Rogalyov, "Plantain", genre, song cycle, monodrama, mono-opera, stylistic alternative.*

Submitted on: 27.03.2020

Published on: 15.09.2020

For citation: *Vorobyov, Igor S. "Igor Rogalyov's Vocal Cycle 'Plantain': The Boundaries of the Genre". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 6–22 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.001.*

Works Cited

- Vorobyov, Igor S. (2006). *Russkiy avangard i tvorchestvo Aleksandra Mosolova 1920–1930-kh godov* [Russian avant-garde and creative works of Alexander Mosolov in 1920–1930s]. St. Petersburg: Kompozitor, 324 p. (in Russian).
- Vorobyov, Igor S. (2019). “Igor Rogalyov: na puti stilevykh al'ternativ” [“Igor Rogalyov: on the way of style alternatives”]. In *Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva: sb. trudov nauch.-praktich. konf. (g. Rostov-na-Donu, 18–21 noyabrya 2019 g.)* [Problems of the contemporary composer's creative work: Proceedings of the academic and practice conference (Rostov-on-Don, November 18–21, 2019)], comp. and ed. by Anatoliy M. Tsuker, Vera N. Demina. Rostov-on-Don: Rostov State Rachmaninov Conservatoire Press, pp. 196–203 (in Russian).
- Kats, Boris A. & Timenchik, Roman D. (1989). *Anna Akhmatova i muzyka: Issledovatel'skie ocherki* [Anna Akhmatova and music: Studies]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 336 p. (in Russian).
- Pavlovskiy, Aleksey N. (1989). “Anna Akhmatova: vstup. st.” [“Anna Akhmatova: Introductory article”]. In *Akhmatova, Anna. Stikhotvoreniya i poemy* [Akhmatova, Anna. Lyrics and poems]. Leningrad: Lenizdat, pp. 8–20 (in Russian).
- Rogalyov, Igor E. (1986). *Lad i garmoniya v muzyke S. M. Slonimskogo: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Mode and harmony in the works of Sergey M. Slonimsky: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02], Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatoire. Leningrad, 21 p. (in Russian).
- Ryabeva, Kseniya V. (2011). «Teatr mechty» Valeriya Gavrilina [“Theater of dreams” by Valery Gavrilin]. St. Petersburg: Kompozitor, 88 p. (in Russian).
- Tarakanov, Mikhail E. (1976). *Muzykal'nyy teatr Al'bana Berga* [Musical theater of Alban Berg]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 560 p. (in Russian).

About the Author

Vorobyov, Igor S.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8480-916X>

SPIN-код: 7728-9957

e-mail: izspbigorv@mail.ru

Doctor of Arts (2013), Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Сведения об авторах

Елена Викторовна Битерякова — кандидат искусствоведения (2004), старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Окончила историко-теоретический факультет (1998) и аспирантуру (2001) Московской консерватории под руководством профессора Е. М. Царёвой. В 2004 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Кристиан Синдинг. Портрет норвежского композитора». С 1994 года — участница Фольклорного ансамбля Московской консерватории. С 1998 года — специалист, с 2005 года — старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки. Автор 50 публикаций: научных статей, рецензий и книг — по истории западноевропейской (норвежской) музыки и русской музыкальной культуры XIX века, по музыкальному фольклору и истории отечественной фольклористики.

Игорь Станиславович Воробьёв — композитор, музыковед. Доктор искусствоведения (2013), доцент, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Председатель Диссертационного совета Санкт-Петербургской консерватории. Член Союза композиторов России. Член редакционного совета журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания». Стипендиат Министерства культуры РФ (1998–2000). Обладатель гранта Российского гуманитарного научного фонда (2000). Автор монографий «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов» и «Соцреалистический „большой стиль“ в советской музыке (1930–1950-е годы)» книг и статей, посвященных различным аспектам отечественной музыки

Contributors to this issue

Elena V. Biteryakova — PhD (Arts, 2004), Senior Researcher of the Kliment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Graduated from the Moscow Tchaikovsky State Conservatory in 1998 and from the Conservatory's postgraduate course in 2001 (Professor Ekaterina Tsareva's class). In 2004 defended the PhD thesis "Christian Sinding: A picture of a Norwegian composer". Since 1994 — a member of the Moscow Conservatory Folk Group. Since 1998 — a staff member, since 2005 — a Senior Researcher of the Kliment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow Conservatory. Author of 50 publications: scientific articles, reviews and books on the history of the European (Norwegian) music and Russian music culture of the 19th century, on Russian folk music and the history of Russian ethnomusicology.

Igor S. Vorobyov — composer, musicologist. Doctor of Art History (2013), Associate Professor, Professor of Department of Music Theory at Saint Petersburg Conservatory, Department of Musical Art at the Vaganova Academy of Russian Ballet. Chairman of the Dissertation Council of the Saint Petersburg Conservatory. Member of the editorial board of the journal "Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History". Member of the Union of Composers of Russia. Holder of the fellowship of the Ministry of Culture of the Russian Federation (1998–2000). Winner of a grant from The Russian Humanitarian Research Foundation (2000). Author of the monographs "Russian Avant-garde and the Work of Alexander Mosolov in the 1920s and 1930s" and "Socialist Realist 'Big Style' in Soviet Music (1930s and 1950s)", books and articles on various aspects of Russian music of the 20th century. Participant of interna-

XX века. Участник международных симпозиумов, конференций и фестивалей в России, Белоруссии, Украине, Литве, Германии, США, Японии, Южной Кореи, Грузии, Армении. Выступал с открытыми лекциями и мастер-классами в Московской, Екатеринбургской, Саратовской, Тбилисской, Волгоградской консерваториях, Гродненском университете, Университете имени Лавалея (Квебек, Канада), музыкальных колледжах Якутска, Пензы, Гродно, Тэджона (Южная Корея).

Наталья Николаевна Гилярова — музыковед-фольклорист, кандидат искусствоведения (1986), доцент (1989), профессор кафедры истории русской музыки, заведующий Научным центром народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Заслуженный деятель искусств РФ. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (1972) по специальности «музыковедение». Научные интересы касаются как теоретических проблем современной фольклористики: взаимосвязь стиха и напева в русской песне, феномен традиции в фольклоре, особенности русских песенных жанров, стилевые особенности русской народной музыки, межэтнические связи и др., так и вопросов, связанных с механизмом передачи традиции в практическом плане. Фонд экспедиционных записей составляет более 32000 образцов вокального и инструментального фольклора, как русского народа, так и других народов России — татар и мордвы. Общее количество публикаций около 100.

Регина Вячеславовна Глазунова — доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра

и национальных симпозиумов, конференций и фестивалей в России, Беларуси, Украине, Литве, Германии, США, Японии, Южной Кореи, Грузии, Армении. Он давал открытые лекции и мастер-классы в Московской, Екатеринбургской, Саратовской, Тбилисской, Волгоградской консерваториях, Гродно Университете, и Университете Лаваль (Квебек, Канада), музыкальных колледжах Якутска, Пензы, Гродно, Дэджеон (Южная Корея).

Natalya N. Gilyarova — PhD (Arts, 1986), Associate Professor (1989), Professor of the History of Russian Music Department, Leader of the Kliment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow Tchaikovsky State Conservatory. Graduated from the Moscow Tchaikovsky State Conservatory in 1972, musicologist-historian; Honored Art Worker of the Russian Federation. Ethnomusicologist; the expedition recordings are more than 32,000 samples of vocal and instrumental folklore, of both the Russian folk and other peoples of Russia — the Tatars and the Mordvins. The research interests include theoretical problems of modern ethnomusicological studies: the relationship between verse and melody in the traditional songs, the phenomenon of tradition in folklore, especially Russian song genres, stylistic features of Russian folk music, ethnic ties, etc., and issues associated with the mechanism of transmission of tradition in practice. The total number of publications is approximately 100.

Regina V. Glazunova — Associate Professor of the Department of General Course and Methods of Piano Teaching at the Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. Associate Professor of the Department of Musical Instrumental Training at the Institute of Music, Theater and Choreography of the

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 3. 2020

Подписано в печать 15.09.2020. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 7,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 44-3.

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