

# 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)  
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)  
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)  
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,  
opera\_musicologica@mail.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, 2021

## Содержание

### Статьи

*Тамара Твердовская*

Вариации на тему рококо

П. И. Чайковского: о семантике тематизма  
и композиции **6**

*Инееса Двужильная*

Концерт для оркестра «Желтые звезды»

Исаака Шварца: в зеркале

музыкальной культуры ашкеназов **19**

*Александра Макарова*

Стилистические особенности сочинений

для хора a cappella Дмитрия Смирнова

на примере хорового концерта

«Бессонница» **38**

*Хо Сяоцзнь*

Зарубежные постановки оперы Пуччини

«Турандот» последних десятилетий:

возвращение образов Китая на родину **58**

*Даниил Топилин*

С. В. Рахманинов — гармония Запада

и Востока **74**

### Рецензии

*Людмила Ковнацкая*

XVIII Баховские чтения

в Санкт-Петербурге **95**

Сведения об авторах **108**

Информация для авторов **113**

*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*)  
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*)  
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, 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](mailto:opera_musicologica@conservatory.ru),  
[opera\\_musicologica@mail.ru](mailto:opera_musicologica@mail.ru)  
Official site: [www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://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, 2021

## Contents

### Articles

*Tamara Tverdovskaya*

Variations on a Rococo Theme  
by Pyotr Ilyich Tchaikovsky:  
On the Semantics of Thematic Material  
and Composition 6

*Inessa Dvuzhlnaya*

Concerto for Orchestra “The Yellow  
Stars” by Isaac Schwartz: In the Mirror  
of Ashkenazi’s Musical Culture 19

*Alexandra Makarova*

Stylistic Features of Works for Choir A Cappella  
by Dmitry Smirnov on the Example of Choir  
Concerto “Insomnia” 38

*Huo Xiaocen*

Foreign Productions of Puccini’s Opera  
“Turandot” of Recent Decades:  
Chinese Images Return to Their  
Homeland 58

*Daniil Topilin*

Sergei Rachmaninoff — Harmony of West  
and East 74

### Reviews

*Liudmila Kovnatskaya*

The XVIII Bach Readings  
in St. Petersburg 95

Contributors to this issue 108

Directions to contributors 113

УДК 784.1

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2021.13.3.003

## **Стилистические особенности сочинений для хора а cappella Дмитрия Смирнова на примере хорового концерта «Бессонница»**

*Макарова, Александра Витальевна*

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

**Аннотация.** В творчестве современного петербургского композитора Дмитрия Валентиновича Смирнова (р. 1952) хоровые сочинения занимают особое место. В жанровом отношении именно концерт для хора представляет собой своеобразное «зеркало» творческого поиска композитора. Начиная с ранних сочинений начала 1980-х годов («Приявший мир», «Рождение крыла», Концерт для хора на стихи Н. Некрасова) и вплоть до созданного в 2006 году цикла «Набоковские песнопения» многочастные композиции хоровых концертов играли ключевую роль в процессе становления и постепенного усложнения хорового письма автора.

Хоровой концерт «Бессонница» (1986) открывает новый этап в творчестве композитора. В этот период происходит окончательное формирование устойчивой системы стилистических особенностей музыкального языка; композитор обращается к созданию сложных многочастных композиций для хора а cappella. К данному периоду можно отнести такие сочинения, как Концерт для хора на стихи И. Анненского «Кипарисовый ларец», Концерт для хора на стихи О. Мандельштама «Я рожден в девяносто четвертом, я рожден в девяносто втором...» и «Молитвословия» из Литургии Св. Иоанна Златоуста. Сочинения указанного периода отличает многоуровневая смысловая полифоничность, которая находит свое отражение в усложнении драматургии цикла и значительном расширении комплекса музыкально-выразительных средств композиторского письма. Таким образом, происходит окончательное формирование основных стилистических особенностей хорового языка Дмитрия Смирнова.

**Ключевые слова:** *Дмитрий Валентинович Смирнов, Марина Цветаева, «Бессонница», хоровой концерт, реверберативные приемы, алеаторика, стереофония.*

**Дата поступления:** 22.03.2021

**Дата публикации:** 15.09.2021

**Для цитирования:** Макарова А. В. Стилистические особенности сочинений для хора а cappella Дмитрия Смирнова на примере хорового концерта «Бессонница» // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 38–57.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.003>.

*Александра Макарова*

## **Стилистические особенности сочинений для хора а саррелла Дмитрия Смирнова на примере хорового концерта «Бессонница»**

*«Есть бытие; но именем каким  
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;  
Меж них оно, и в человеке им  
С безумием граничит разуменье...»*  
[Баратынский 2020, 11]

Хоровой концерт «Бессонница» на стихи Марины Цветаевой написан Дмитрием Смирновым в 1986 году<sup>1</sup>. Он состоит из пяти частей: «Вот опять окно...», «Чтобы помнил не часочек, не годок...», «В огромном городе моем — ночь...», «Стихи к Блоку», «Бессонница».

Основным драматургическим источником концерта является одноименный поэтический цикл М. Цветаевой, созданный в период с 1916 по 1923 год. Кроме того, в произведение включены два близких по времени цветаевских текста: первый номер цикла «Стихи к Блоку» и отдельно стоящее стихотворение сборника «Версты» — «Чтобы помнил не часочек, не годок...».

«Бессонница» Марины Цветаевой — один из кульминационных текстов «ночной» поэзии в русской философской и любовной лирике. Переживание человеком пограничного состояния между сном и явью, дарующее ему своего рода «прозрение», пребывание между миром реальным и потусторонним — основной мотив этого стихотворного цикла. Для русской поэзии XIX–XX веков тема бессонницы типична; она проявляется во многих стихотворениях и циклах Вяземского, Баратынского, Пушкина, Тютчева, Апухтина, Анненского, Мандельштама, Иванова, Белого, Ахматовой, Набокова, Пастернака. Непосредственным образом она

---

<sup>1</sup> Концерт был впервые исполнен Ленинградским Камерным хором под управлением Н. Н. Корнева в 1986 году. Записан на диск фирмы Sony classical Камерным хором Lege artis под руководством Б. Г. Абальяна. В 2021 году был исполнен Хором студентов Санкт-Петербургской консерватории под управлением студентки V курса Ирины Михайловой (дипломный проект).

принадлежит к более широкой теме «ночи», которая может быть трактована как своего рода сверттекст:

«Основу художественной онтологии „ночной“ поэзии составляет *ситуация* напряженного размышления над сложными (зачастую предельными) вопросами бытия, встроенная в ночной хронотоп. <...> В напряженном поиске истины, созерцании красоты, осмыслении сложных жизненных положений и т. д. человек переживает своего рода личностное преобразование, которым определяется *единство смысловой установки* „ночного“ сверттекста — прорыв собственной личностной капсулы и выход в качественно ином состоянии сознания на абсолютно новый уровень понимания мира» [Тихомирова 2010, 11].

В отличие от стихотворного первоисточника хоровой концерт отмечен единством драматургического развития. Следуя принципу семантической общности, образованы две сюжетные линии, первую из которых можно назвать главной, а вторую побочной. Главную линию составляют номера первый, третий и пятый, непосредственным образом раскрывающие фабульный уровень концерта.

В центре повествования находятся взаимоотношения лирической героини и Бессонницы, которая и в поэтическом цикле, и в хоровом концерте предстает самостоятельным персонажем, имеющим сходную с человеческой природу. Именно это обуславливает дальнейшее написание слова «Бессонница» с заглавной буквы.

На протяжении большей части Концерта Бессонница не названа, она является лишь незримой частью инобытия ночи, с которым сталкивается лирическая героиня. Три номера, репрезентирующие основную сюжетную линию, символизируют три этапа в развитии взаимоотношений двух главных образов.

В хоровом концерте они строятся по принципу постоянного сближения, кульминацией которого становится достижение полной идентичности двух образов посредством полного отрешения героини от своей земной природы, которое может быть истолковано как добровольное принятие смерти. Символом волшебного соединения становится совместный кутеж, описанный в заключительном монологе Бессонницы.

Сравнительный анализ первого, третьего и пятого номеров позволяет выделить ряд неотъемлемых признаков музыкальной ткани, подтверждающих существование событийности с единым алгоритмом развития.

Первый фактор, обуславливающий единую конструкцию Концерта, — это система взаимоотношений ладовых центров. Говорить здесь о тональ-

ности в традиционной полноте понимания этого термина довольно трудно, скорее, речь идет об интервальных ячейках с точно определенной ладовой принадлежностью и о сложных политональных образованиях. Среди сменяющих друг друга устоев существует два центра относительной стабильности, образующие арочную модель. Это первый номер, который практически полностью звучит в рамках малотерцовой ячейки си минора и последний номер, начальная и заключительная части которого написаны в границах большетерцовой ячейки си мажора. Такая ладовая близость является наиболее точным отражением единства различного развития, а также одним из подтверждений изначального присутствия в композиции Концерта «главного действующего лица» — Бессонницы. Ввиду наибольшей удаленности друг от друга, начала первого и пятого номеров создают два полюса максимальной стабильности. Именно поэтому данные отрезки музыкального материала отмечены ясностью ладовых центров.

Третий номер соединяет в себе черты политональности до минор – соль минор. Он не имеет ярко выраженной связи с первым номером, однако ряд общих черт сближает его с заключительным хором. Фабульный контекст третьего номера отражает момент столкновения мира людского с миром Бессонницы; результатом чего становится трансформация образа лирической героини, ее переход в мир сна. Точкой этого драматического изменения служит внезапная модуляция в ля-бемоль минор. Посредством энгармонической замены преобразованная в соль-диез минор, эта тональность связывает третий номер с последним, поскольку соль-диез минор является тональностью, параллельной си мажору. Также заключительный соль минор находит свое отражение в звучании средней части последнего хора. Он появляется в один из ключевых моментов монолога Бессонницы «Возьми, втяни, глотни: Не будь!» В обоих номерах звучание соль минора обладает схожим художественным смыслом. Он выступает, как символ исчезновения, небытия (в третьем номере на словах «Друзья, поймите, что я вам — снюсь»).

Мы видим, что непосредственная тональная связь последнего номера с первым и третьим способствует созданию целостного художественного пространства Концерта, центром которого является образ Бессонницы.

Вторая структура, репрезентирующая драматургическую основу сюжетной линии Концерта, представляет собой единое значение сонорных комплексов. Все они присутствуют только в первом, третьем и пятом номерах.

На протяжении Концерта происходит постепенное разрастание сонорного пласта внутри фактуры: если в первом номере он представляет

собой лишь партию тенора в *divisi a 3*, то в начале заключительного номера вбирает в себя все партии хора.

Наиболее яркий сонорный комплекс начала пятого номера является результатом постепенного развития предыдущих частей цикла. С первым номером его сближает интонационная природа и главенство центрального тона *си*, черты алеаторных комплексов третьего хора проявляют себя в ритмической структуре партии басов, которая представляет собой узнаваемую ритмическую формулу. Наиболее совершенный сонорный пласт последнего номера выступает итоговой характеристикой образа Бессонницы, которая на протяжении концерта проявляет себя отдельными чертами в алеаторных линиях первого и третьего хоров.

Появление сонорных комплексов в фактуре первого, третьего и пятого номеров непосредственным образом указывает на проявление инобытия ночи; можно говорить о том, что данные комплексы выступают в качестве лейтмотива образа Бессонницы.

Последним фактором, организующим как единое целое три ключевых номера Концерта, становится форма. Все хоры имеют схожую трехчастную структуру, которая постепенно прогрессирует, достигая наибольших масштабов в пятом номере. Так, наиболее близки по строению первый и третий номера: в них присутствует экспозиционная часть или строфа, которая выражена сочетанием алеаторики и мелодического голоса, кульминационная вторая строфа, представленная внезапным ярким вступлением аккордовой мелодии у всех голосов хора, с модуляцией в третьем номере и в первоначальных границах темы, в первом; и заключительной строфой, разрешающей конфликт. В первой части — это хорал, в третьей — изложение первоначальной мелодии в соль миноре. Несмотря на общность структуры формы, масштаб частей различен. Третий номер почти вдвое превосходит первый по протяженности.

Пятый номер являет собой более сложный вариант трехчастности. Крайние части, сравнительно небольшие по объему, образуют вступление и заключение. Основную часть хора занимает монолог Бессонницы — средний раздел формы. Ему довольно трудно дать целостную характеристику, поскольку благодаря специфике иконических переносов стихотворного материала данный раздел состоит из множества малых строф, часть из которых схожи по интонационной природе, а часть различны. Вместе с тем, трехчастность как признак заключительного хора несомненно позволяет говорить об общности формы во всех номерах основной драматургической линии.

Вторая линия, состоящая из второго и четвертого (четных) номеров, с точки зрения драматургического развития скорее статична. Ее роль

может быть истолкована с разных позиций: с одной стороны, она освещает дополнительные грани основного сюжетного пласта, с другой — тематические «отступления» вкупе с основной сюжетной линией создают ретроспективу наиболее значимых тематических линий всей поэтики Марины Цветаевой.

## 1. «Вот опять окно»

Концерт открывает миниатюра «Вот опять окно», поэтическую основу которой составляет одноименное стихотворение, написанное 23 декабря 1916 года.

В первом номере начинается экспозиция образов основной сюжетной линии. В отличие от первого стихотворения в одноименном цикле, Бессонница здесь еще не обладает одушевленной природой и собственным голосом. Она скорее незримо присутствует, создавая хронотоп происходящего. Подобный вывод мы можем сделать благодаря тому, что миниатюра начинается с постепенного включения сонорного пласта, характерного для образа Бессонницы, в партии теноров.

Внутри этой пространственно-временной ситуации зарождается лирический монолог героини.

Среди тематических линий, формирующих художественную доминанту первого номера особого внимания заслуживает мотив окна. В работе «Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой» В. А. Маслова выделяет образ окна в отдельный концепт:

«С концептом дома тесно связан концепт окна. Это око в мир, расположенное в стене, которая перестает быть глухой. <...> В творчестве М. Цветаевой у окна амбивалентные смыслы» [Маслова 2012, 75].

Граница окна разделяет два пространства — мир общий, «мир-простор» и личный мир героини. Окно становится точкой притяжения противоположностей («разлукавстреча»), символом ожидания и возвращения.

Первые звуки теноровых голосов образуют алеаторический пласт, основанный на чередовании большой секунды *си-до-диез*<sup>1</sup> и малой *до-диез*<sup>1</sup>-*ре*<sup>1</sup>. Разновременные звучащие, пульсирующие интервалы возвращаются к первоначальному опорному тону *си*, который является высотным узлом не только первого номера, но и всего Концерта. Терцовая ячейка *си* минора, возникающая в сонорном комплексе, выполняет

функцию протоинтонационной материи, внутри которой происходит зарождение первой фразы альтового монолога (ил. 1):

**Affanato**  
*pp*

А. Вот о - пять ок - но,  
Vot a - ruat ak - no,

♩ = 63 - 66

Т. *p*  
Мм...  
Mm...

Т. *p*  
Мм...  
Mm...

Т. *p*  
Мм...  
Mm...

А. где о - пять не спят. Мо - жет - пьют ви - но,  
gde a - ruat - ne spyat. Mo - zhit - ruat vi - no,

Т.

Т.

Т.

Ил. 1. Д. В. Смирнов. Хоровой концерт «Бессонница», № 1. «Вот опять окно» (начальный фрагмент)

Fig. 1. Dmitriy Smirnov. *Insomnia*, no. 1 “Here the window again” (beginning)

Аскетичная мелодия развивается постепенно, словно по спирали. Отличительной особенностью ее строения является постоянство ритмического рисунка и стремление к компенсации восходящего интервального движения нисходящим, которое либо возвращает к первоначальному тону, либо сдерживает развитие. Каждый новый «виток» стремится к своему первоначальному рубежу. Сдерживание разработки мотива передает крайнюю внутреннюю сосредоточенность героини.

Во втором предложении первой строфы строки становятся более распространенными синтаксически. Они представляют собой простые предложения, в которых при помощи инверсии изменен порядок слов. При сохранении ритмической организации стихотворения грамматическое единство предложения позволяет сделать повествование более связным.

По мере развития мелодия приближается к речевому ритму и благодаря постепенному увеличению диапазона высказывания, речевые интонации темы сменяются романсовыми. Со вступлением партий сопрано и басов появляются новые тональные краски и новые линии фактуры. На один такт минорный колорит сменяется светлой краской медианты — соль мажора. Верхние голоса реверберативно продлевают начальные звуки альтовой фразы, тем самым расширяя границы звучащего пространства, а короткие торопливые отзвуки *quasi pizzicato* у басов создают подобие гитарного аккомпанемента.

Вторая строфа хоровой миниатюры соответствует третьей строфе поэтического текста. Она открывается обнаженно-эмоциональной кульминацией, в которой образ окна возвышается до уровня всеобщего символа. Спаянным монолитом звучит первая тема у хора *tutti*, преобразованная в аккордовую мелодию с кратковременным реверберативным продлением отдельных звуков у второго сопрано, второго альты, первого тенора и первого баса. Подобное расщепление фактуры позволяет создать эффект единого светящегося сонорного «пятна» при сохранении внутренней линейной основы. Кардинальное преобразование всех музыкально-выразительных средств полностью меняет художественное содержание первоначальной темы. Сильная и устойчивая, она приобретает характер всеобщего высказывания. Кульминация становится моментом освещения, «надличностной картиной», причастность к которой ощущает героиня.

В следующем предложении происходит постепенное возвращение к первоначальному образу. В третьей и четвертой строке заключен противоположный параллелизм, который отражает не контраст мира «закононого» и мира «внутреннего», но скорее их единство и непреложную причастность друг другу. Цельная вертикаль в фактуре кульминации преобразуется в два пласта: пространственную мелодию, охватывающую женские голоса и теноров и аккомпанирующее *pizzicato* баса, квинтовые отзвуки которого вновь напоминают о далеком звуке гитары. Мелодический голос опять звучит у первого альты, как во множестве зеркал отражаясь в ритмически прихотливых имитирующих отзвуках. Размывая очертания мелодии, на основе ее интонационных контуров композитор создает сложный рельеф, в котором сплетаются различные ритмические группы восьмых, шестнадцатых и триолей. Внутреннее противодействие побочных голосов разбивает ритмическую стройность основной мысли, передавая тревожный и беспокойный характер.

Но уже через три такта фактура становится менее плотной. Ритмическая активность сопрано и теноров сменяется длинными педалями. Замирает

мелодия у первого альты и «договаривающее» басовое *pizzicato*. Завершается первый номер кодой, в которой примиряюще звучит прозрачный и светлый хорал.

Затихающие звуки хора постепенно растворяются в сумрачном звучании алеаторического комплекса теноров. Происходит возвращение к первоначальному образу тревожного одиночества. Мир ночной ирреальности вновь вступает в свои права, скрывая, словно занавес, происходящие на авансцене изменения.

## 2. «Чтобы помнил не часочек, не годок»

Второй номер открывает побочную линию драматургического развития Концерта. В отличие от основной, она репрезентирует не фабульный уровень, а семантический, в котором раскрываются отдельные черты образа лирической героини, характерного для поэзии Цветаевой в целом.

Образ чернокнижницы-колдуньи — один из ярчайших в поэзии Цветаевой. Впервые тема ведовства появляется в нескольких стихотворениях сборника «Версты» и получает широкое развитие, кульминацией которого становится создание в 1930-е годы поэм-сказок «Молодец», «Царь-девица» и «Переулочки». Неодолимое стремление «за пределы» земной жизни и человеческого сознания, в мир древних поверий и темных чар окрашивает не только творчество, но и жизнь поэтессы:

«Она верила в Слово, жила им и творила в нем. На всем ее творчестве лежит печать неугасимой тоски по иному миру. В первое послереволюционное время в цветаевскую лирику и поэмы входят мотивы иррациональных сил, чар и стихий, активно участвующих в изменении судьбы человека» [Маслова 2012, 135].

Ритмическая формула второго номера близка по строению речевому ритму. Встречный ритм количественного характера проявляет себя в продлении первого ударного гласного строки. В верхнем голосе появляется силлабический распев, а в среднем — внутрислоговой.

В жанровом отношении второй номер представляет собой стилизацию календарного фольклора. Основой кругового движения-приворота становится квартетная тема-формула, которая сохраняет свою структуру на протяжении всего хора. Как и в заклинательных подблюдных песнях, мелодическую разработку заменяет идея повторения «на новом уровне», постоянная реприза усиливает воздействие константной темы-формулы.

Мотив остается неизменным, но постоянно видоизменяются фактурное и ладовое решения.

Переменность стихотворного ритма отражена в постоянном чередовании размеров  $\frac{7}{8}$  и  $\frac{3}{4}$ . Но если в стихотворении происходит постепенное сокращение строки, то в музыкальном материале благодаря внутрислого-вому распеву сохраняется константная ритмическая организация темы.

В первой строфе тема экспонируется в женском гетерофонном двухголосии. Первый голос содержит гемитонный малотерцовый мотив в диапазоне кварты с ладовыми центрами *фа-диез*<sup>1</sup> и *ля*<sup>1</sup>. Мелодия состоит из больших и малых секунд — опеваний основных ладовых устоев. Постоянное возвращение к ним и повторение отдельных нот создает интонацию причета, увещевания. В альтовом голосе звучит развитый подголосок, который движется постоянными восьмыми, заполняя возникающие в верхнем голосе четверти. В результате свободного голосоведения между подголоском и темой образуются чаще всего кварто-квинтовые и секундовые интервальные взаимоотношения, нередко двойные задержания и перекрещивания голосов.

Третье проведение темы становится кульминационным в первой строфе. Мелодический пласт расширяется до четырех голосов и получает ладовую окраску *фа-диез* и *ми*, звучащих в басу.

Вторая строфа открывается внезапной модуляцией, гетерофонная тема переходит к первому тенору и баритону. Начинается новый виток гадания, в котором ворожея приобретает всё большую силу. Ладовой основой мотива выступают мажорные *ре*, *соль* и *до*. Меняется и интервальная структура второго мелодического голоса. Тяготения между основными и побочными тонами усиливаются благодаря появлению хроматических ступеней.

Во второй фразе в общее движение включается партия сопрано, что значительно расширяет диапазон звучания. Гадание достигает кульминационной фазы, голос ворожеи звучит ярко и сильно.

Внезапная динамическая и ладовая перемена создает ощущение перехода в иную реальность, приобщения волшебного таинства. Как символы древних колдовских сил, которые пробудились от страстного заговора ворожеи, звучат глубокие, архаичные квинты у баса и тенора. Они формируют бурдонный тип фактуры, который замещает тональный органичный пункт. Мелодия вернулась в первоначальные границы диапазона, но в измененном виде. Ее подголосок остался хроматическим. В следующей фразе происходит постепенное возвращение к эмоциональному состоянию экспозиции. Границы бурдона меняются, и теперь он звучит в диапазоне большой септимы *ми-ре-диез*<sup>1</sup>, а затем и совсем исчезает,

преобразуясь в кристалльные параллельные терции. Движение второго голоса становится более крупным и спокойным (ил. 2):

S. *ff p sub.*  
 .чѣс - ка...  
 .chyos - ka...  
 Что - бы чу - дил - ся в жа - ру и в по - ту,  
 Shto - by chu - dil - sya v zha - ru i fpa - tu.

A. *ff p sub.*  
 .чѣс - ка мо - я!  
 .chyos - ka ma - ya!

T. *ff p sub.*  
 .чѣс - ка мо - я!  
 .chyos - ka ma - ya!  
 Что - бы чу - дил - ся...  
 Shto - by chu - dil - sya...

B. *ff p sub.*  
 .чѣс - ка мо - я!  
 .chyos - ka ma - ya!

от ме - ня е - му вер - шо - чек - с верс - ту, чтоб ко - мне е - му все  
 at me - nya ye - mu ver - sho - chik - s vers - tu, shtop ko - mne ye - mu vse

ме - ня с верс - ту, чтоб мне все  
 me - nya s vers - tu, shtop mne vse

Ил. 2. Д. В. Смирнов. Хоровой концерт «Бессонница», № 2. «Чтобы помнить не часочек, не годок» (кода)

Fig. 2. Dmitriy Smirnov. *Insomnia*, no. 2. “To remember not an hour, not a year” (coda)

Заключительные четыре такта звучат прозрачно и светло, как отражение начальной фразы. Но, несмотря на простоту и эмоциональную однозначность завершения мелодии, музыкальный и текстовый планы здесь вступают в некоторое противоречие. Последние слова стихотворения о «семиструнной расческе» — одна из самых сильных и характерных точек во всем поэтическом тексте. Гадание, которое мы первоначально связывали скорее с фольклорной обрядовой традицией, приобретает черты не только русские, но и цыганские. Семиструнная гитара, к которой, несомненно, отсылает нас поэт, в начале двадцатого века была

неотъемлемым атрибутом цыганской жизни, «цыганской» гитарой. «Цыганское» у Цветаевой всегда связано с крайней точкой страсти и свободы; двух сил, с которыми невозможно совладать, но которые можно воспеть. Последний, приготовленный для конца эпитет «семиструнная расческа» становится самым сильным и неопровержимым доводом. Выказанный тихо и просто, он, словно скрытая сила, заставляет вновь вспомнить о мощи темных чар и почувствовать неуспокоенность ворожеи, для которой завершение одного колдовства может стать началом нового.

### 3. «В огромном городе моем — ночь»

Третий номер Концерта — центральный в развитии основной драматургической линии. Здесь происходит столкновение и открытое взаимодействие двух ключевых образов произведения.

Фабульный уровень текста раскрывает движение от мира дневного, наполненного людьми, в мир ночной — преодоление сна и переход в инобытие ночи. Притяжение дневных связей ослабевает, героиня вступает в таинственное царство Бессонницы и обретает свое истинное «я».

Стихотворение состоит из четырех строф, каждая из которых представляет четверостишие. Размер можно охарактеризовать как свободный акцентный стих с четырьмя постоянными ударениями. Отличительной особенностью стихотворного ритма является сочетание скопления безударных слогов (пиррихийев) и ударных (спондеев) во второй половине каждой строки. Выполняющие иконическую функцию односложные слова в завершающих спондеях создают аналог точки в конце предложения, образуя тем самым постоянную цезуру между строками. В некоторых строках образование соседствующих ударных слогов происходит благодаря наличию эллипсиса в результате пропуска сказуемого («И где-то музыка в окне — чуть»).

Яркую особенность этого стихотворения составляет его рифмовка. Все четыре строки каждой строфы заканчиваются одинаково: совпадают последние гласный и согласные звуки, таким образом, между строками возникает смежная рифма с мужским завершением на согласный звук. Идентичные окончания играют важную роль в формировании художественного образа стихотворения благодаря семантизации концевых фонем.

Первые такты вступления формируют пространственно-временной континуум, внутри которого будет происходить всё дальнейшее действие. В отличие от первой миниатюры, где алеаторный комплекс ограничен

партией тенора, в третьем номере — это обширный фактурный пласт, который составляют все партии хора за исключением солирующего первого тенора. Он представляет собой сочетание гулкой басовой квинты *до-соль* неизменно отмечающей каждую первую долю, восходящих гаммообразных, словно «стонущих», движений женских голосов и секундовых интонаций тенора.

После четырех тактов, экспонирующих образ темной таинственной ночи, вступает тема у первого тенора. Она организована по силлабическому принципу и очень близка речевому ритму стихотворения. Встречный ритм проявляет себя в усилении контраста между безударными и ударными слогами. Это происходит благодаря нивелированию ударных слогов в строке путем превращения их в ноты одинаковой длительности, свободно высказанные в *parlando*.

Ладовая организация темы противоречит первоначально сформированным устоям до минора. Основным устоем темы становятся ноты соль и квинта *соль-ре*. Таким образом, с момента вступления темы образуется политональность с устоями *до* и *соль*. На протяжении всего хора конструкция темы не претерпевает никаких изменений.

Во второй строфе появляется еще один необходимый атрибут ночи. Это образ ветра. Он сопровождает героиню, вступает с ней в контакт. Ветер словно бы продувает ее насквозь и тем самым дает героине осязаемую, «телесную» характеристику: «Ах, нынче ветру до зари — дуть / Сквозь стенки тонкие груди — в грудь».

Во второй строфе мелодия переходит к партии первых сопрано, все же остальные голоса создают четыре самостоятельных линии. Полипластовые и политональные взаимоотношения достигают в этой части формы своего апогея.

Основное тональное противоборство возникает между темой, высотным центром которой является тон *соль*, и басовой квинтой, создающей притяжение до минора. Квинта соль минора и квинта до минора создают микстовый лад, в котором разворачиваются все остальные голоса. Звучащее пространство мира Бессонницы расширяется до масштабов активного восьмиголосия, которое стремится поглотить «млечную» сопрановую мелодию.

Третья строфа представляет собой момент наибольшего противопоставления мира «дневных уз» бессонному «я» героини.

Внезапная модуляция на полтона выше преобразует весь хор в единый мелодический голос. Притяжение басовой педали исчезает, и взамен политональности появляются ясные черты ля-бемоль минора — нисходящее последование медианты, доминанты и тоники в отслаивающихся

голосах, повторяющих последнее слово. Яростная речитация всего хора словно вырывает у сумрачного мира и освещает саму способность к существованию. Но ответом на эту яркую вспышку станет не приобщение к миру дня, а потеря телесности и исчезновение героини: «Есть тень вот эта, а меня — нет». Постепенно затихая, единый мотив разбивается на отдельные интервальные осколки, отражающие слово «нет» (ил. 3):

The musical score consists of eight staves. The top four staves represent vocal parts, and the bottom four represent piano accompaniment. The score is divided into two sections: **poco rit.** and **a tempo**. The lyrics are in Russian and English. The Russian lyrics are: "и / тен - ь / вот / э - та, / а / ме - ня — / нет." The English lyrics are: "i / ten vot e - ta, a mi - nya — net." The music features a strong rhythmic pattern of eighth notes in the vocal parts, which becomes more fragmented in the **a tempo** section. The piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation.

Илл. 3. Д. В. Смирнов. Хоровой концерт «Бессонница», № 3. «В огромном городе моем — ночь» (кульминация)

Fig. 3. Dmitry Smirnov. *Insomnia*, no. 3 “It’s night in my huge city” (culmination)

Четвертая строфа является одновременно и репризой, и переосмыслением первой и второй строф. Возвращается первоначальный вариант темы, но политональность исчезает, и все пласты фактуры подчинены единому соль минору. Нет более внутренних противоречий между «внутренним» и «внешним», поскольку нет и этих категорий.

#### 4. Стихи к Блоку

Стихотворение открывает поэтический цикл с одноименным названием. Тема мученической смерти поэта, его ангельской сути и предназначения является лейтмотивом всего цикла, несмотря на то, что многие стихотворения были написаны еще при жизни Александра Блока (с 1915 по 1924 год). Цветаева предчувствует, предслышит будущий трагический итог одного из своих кумиров. Центральным образом цикла предстает Ангел, мертвый или с надломленным крылом, или лебедь; основные цвета, окрашивающие лексику «Стихов к Блоку», — белый, голубой и синий — цвета чистоты и смерти одновременно.

Цветаева чутко вслушивается в имя поэта. Ни разу не назвав его на протяжении всего стихотворения, она создает неповторимый фонетический образ его имени. Звучание имени словно направлено внутрь самого себя, от внешнего легкого и блестящего звука в глубину темного гласного и внезапный глухой обрыв. Подобная трансформация становится основой не только фонетической, но и образной драматургии всего стихотворения, тематическое ядро которого составляет переход от жизни к смерти, от внешней легкости движения к забвению глубокого сна. Таким образом, можно утверждать, что в звучании фамилии поэта «Блок» заключен образный и фонетический макроуровень стихотворения.

«Стихи к Блоку» отличают от остальных номеров цикла сама природа возникновения музыкального материала. В фактуре хора отсутствуют алеаторические фигуры, пространственная мелодия, побочные линии и противодвижения голосов. Миниатюра написана для четырехголосного смешанного хора с кратковременными *divisi* в партиях сопрано и тенора.

В основе хора лежит идея траурного шествия, мерность и неизбежность которого отражены в непреклонном движении свободного остинато баса. Подобная ритмическая и мелодическая организация нижнего голоса создает параллель с жанром пассакалии.

#### 5. Бессонница

Заключительный номер Концерта завершает развитие основной драматургической линии, синтезируя музыкально-выразительные средства, характерные для всего цикла.

Основой фабулы стихотворения становится диалог Бессонницы и лирической героини. Он представляет собой итог эволюции образного и семантического уровней всего стихотворного цикла.

Как и в предыдущих номерах основной сюжетной линии (первом и третьем), повествование начинается с экспозиции пространственной ситуации. В «Бессоннице» попеременно вступающие женские голоса, а затем и присоединяющиеся к ним тенор и бас образуют восьмиголосный алеаторический пласт, состоящий из трех центральных элементов, каждый из которых представляет собой серию. У сопрано и альтов — это изящные трепетные мотивы из трех нот с прихотливым форшлагом на второй из них, у басов — выразительное вибрато на ноте *си* малой октавы и у теноров — длинный распев. Такое звуковое поле принципиально отличается от предыдущих алеаторических комплексов. Оно превосходит их по объему и создает совершенно иной художественный образ. С момента перехода героини в инобытие ночи Бессонница перестает быть темным и таинственным собеседником. В заключительном хоре экспонируется ее мир, который звенит и переливается золотистыми красками лидийского *си* мажора.

Первая строфа открывается прямой речью героини. Она обращается к Бессоннице как к близкой знакомой, называя ее Другом. Слово «опять» указывает на то, что эта встреча не первая.

В следующей строфе впервые звучит голос самой Бессонницы, начинается ее монолог, который продлится до конца хора. Тон ее речи страстный и повелевающий. Частое применение иконического переноса создает сложную и прихотливую ритмику.

Композитор несколько смягчает повелительный тон стиха. Он объединяет односоставные предложения в более продолжительные фразы. Это придает мелодической речи Бессонницы большую протяженность, создавая образ более чувственный и близкий. Главной эмоциональной окраской монолога становится не превосходство, а непосредственность обращения «Друг!» В первой фразе «Прельстись! / Пригубь...» весь хор представляет собой пространственную мелодию, реверберативно продлевая тематический материал, который звучит попеременно у альты и сопрано. Интонационные истоки тематизма второй строфы сочетают в себе признаки и вокальной, и инструментальной природы. Так, первые восходящие мотивы, составляют два звена секвенции и заключают в себе очертания темы креста, а заканчивается фраза плавным нисходящим движением. Следующая фраза начинается как новое звено секвенции, а продолжается аккордовой мелодией всего хора с романсовыми интонациями верхнего голоса.

Далее композитором пропущена одна строка стихотворения, и новый эпизод начинается со слов «Подруга, удстой!» На краткое время счетной долей становится шестнадцатая, а хоровая фактура преобразуется в арпеджио-«веер», стилистически напоминающее риторические фигуры

барочных каденций. Звуковые комплексы постепенно набираются из отдельных голосов, в каждом из которых звучит по ноте-слову.

В третьей строфе появляется новое обращение — «Ласточка». Образ «ласточки — небесной птицы» содержит в себе явную отсылку к образу крылатой Психеи-души, одному из значимых мотивов всего поэтического творчества Цветаевой (поэтический цикл «Психея» 1921 года). Можно предполагать, что это момент потери телесности героиней, выполнившей главную просьбу Бессонницы, — «Не будь!» Последняя строфа знаменует окончательное единение Бессонницы и героини (ил. 4):

с бес - со...  
s bes - so...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни - пей...  
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni - tsey...

с бес...  
s be...

...чу...  
...chu...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни... ку...  
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni... ku...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни - пей, ку...  
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni - tsey, ku...

чу...  
chu...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни - пей...  
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni - tsey...

чу, ска - жи, с бес - со...  
.chu, ska - zhi, s bes - so...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни...  
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni...

Ил. 4. Д. В. Смирнов. Хоровой концерт «Бессонница», № 5. Бессонница (окончание)

Fig. 4. Dmitriy Smirnov. *Insomnia*, no. 5 “Insomnia” (ending)

Среди сочинений современного отечественного хорового репертуара хоровой концерт «Бессонница» занимает особое место. Тончайшая звукопись музыкального языка, многоуровневая драматургия, использование различных приемов хорового письма позволяют отнести это сочинение к несомненно лучшим образцам камерной хоровой лирики. В то же время оно дает возможность услышать новые смысловые обертоны в безграничном художественном мире поэзии Марины Цветаевой.

## Литература

- [1] Баратынский 2020 — *Баратынский Е. А.* Последняя смерть. Москва: T8RUGRAM, 2020, 130 с.
- [2] Маслова 2012 — *Маслова В. А.* Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учебное пособие. Москва: Флинта, 2012. 256 с.
- [3] Тихомирова 2010 — *Тихомирова Л. Н.* «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика: автореферат дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2010. 24 с.

© А. В. Макарова, 2021

## Сведения об авторе

*Макарова, Александра Витальевна*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4199-8079>

SPIN-код: 3693-7805

e-mail: makarena@mail.ru

Соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова  
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

## Stylistic Features of Works for Choir A Cappella by Dmitry Smirnov on the Example of Choir Concerto “Insomnia”

*Makarova, Alexandra V.*

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

**Abstract.** Choral works occupy a special place in the work of the contemporary Petersburg composer Dmitry V. Smirnov (born 1952). In terms of genre, it is the concert for choir that is a kind of “mirror” of the composer’s creative search. Beginning with the early compositions of the early 1980s (“The One Who Accepted the World”, “Birth of Wing”, Concerto for Choir on poems by Nikolay Nekrasov) and up to the cycle “Nabokov’s chants”, multi-movement compositions of choral concerts played a key role in the formation and gradual complication of the author’s choral writing.

The choir concerto “Insomnia” (1986) opens a new stage in the composer’s work. This is a period of final formation of a stable system of stylistic features of the musical language; the composer turns to creation of complex multi-movement compositions for a cappella choir. This period includes such compositions as Concerto for Choir on the poems of Innokentiy Annensky “Cypress Casket”, a Concerto for Choir on the verses of Osip Mandelstam “I was born in the ninety-fourth, I was born in the ninety-second...” (1989) and “Prayers” from the Liturgy of St. John Chrysostom (1992).

The works of this period are distinguished by multilevel semantic polyphony, which is reflected in complication of the cycle’s drama and a significant expansion of the complex of musical and expressive means of composer writing. Thus, the final formation of the main stylistic features of the choral language of Dmitry Smirnov takes place.

**Keywords:** *Dmitry V. Smirnov, Marina Tsvetaeva, “Insomnia”, choral concerto, aleatoric, stereofonic, reverberative techniques.*

**Submitted on:** 22.03.2021

**Published on:** 15.09.2021

**For citation:** *Makarova, Alexandra V.* “Stylistic Features of Works for Choir A Cappella by Dmitry Smirnov on the Example of Choir Concerto ‘Insomnia’”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 38–57 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.003>.

### Works Cited

- [1] Baratynsky, Evgeniy A. (2020). *Poslednyaya smert’ [The last death]*. Moscow: T8RUGRAM, 130 p. (in Russian).
- [2] Maslova, Valentina A. (2012). *Poet i kul’tura: kontseptosfera Mariny Tsvetaevoy [Poet and culture: conceptosphere of Marina Tsvetaeva]*: tutorial. Moscow: Flinta, 256 p. (in Russian).

- [3] Tikhomirova, Lyudmila N. (2010). “*Nochnaya*” *poeziya v russkoy romanticheskoy traditsii: genesis, ontologiya, poetika* [“*Night*” *poetry in russian romantic tradition: genesis, ontology, poetics*]: Extended abstract of Cand. dissertation: Russian literature 10.01.01, Ural State University named after M. Gor’kij, responsible organization. Ekaterinburg: [s. l.], 24 p. (in Russian).

## About the Author

*Makarova, Alexandra V.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4199-8079>

SPIN-код: 3693-7805

e-mail: makarena@mail.ru

PhD Applicant in Arts of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

руководитель — профессор М. С. Друскин). В 1970 году защитила кандидатскую, в 1988 — докторскую диссертацию. Автор монографии о Бенджамине Бриттене (1974), исследования «Английская музыка XX века» (1986) и статей по истории советской музыки, музыкальной науки и культуры. Научный редактор и редактор-составитель книг и сборников статей, в том числе коллективной монографии «Шостакович: Между мгновением и вечностью» (2000), первого русского перевода писем А. Шёнберга (2001), научной серии «Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы» (2005–2012, совместно с Ольгой Дигонской), семитомного собрания сочинений Друскина (2007–), трехтомника «Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930» (2013). Член Союза композиторов РФ (с 1978), научный консультант “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (London: McMillan, 2001), член Директории Международного музыковедческого общества (2002–2007 и 2012–2017), глава Региональной ассоциации Международного музыковедческого общества (2008–2017). В 2017 году была избрана членом-корреспондентом Американского музыковедческого общества.

*Александра Витальевна Макарова* в 2010 году окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «дирижирование академическим хором» (класс профессора Б. Г. Абальяна), в 2016 году завершила обучение в аспирантуре Санкт-Петербургской консерватории. Преполагает дирижирование в Хоровом училище имени М. И. Глинки и в Санкт-Петербургском музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. Лауреат всероссийских и международных конкурсов дирижеров: Четвертого международного конкурса хоровых дирижеров имени Язепа Витола (Рига, Латвия,

defended her PhD and Doctoral theses in 1970 and 1988 respectively. She published a monograph on Benjamin Britten (1974), a study about English music of the 20th century (1986) and numerous articles on the history of Soviet music, music science and culture. Books edited, collected, and introduced by Kovnatskaya include a collection of articles “Shostakovich: Between Moment and Eternity” (2000), the first Russian translation of A. Schoenberg’s letters (2001), a scientific series of works “Dmitry Shostakovich: Studies and Materials” (2005–2012, with Olga Digonskaya), a seven-volume edition of the complete works of Mikhail Druskin (2007–), a three-volume edition “Shostakovich in Leningrad Conservatory: 1919–1930” (2013). She has been a member of the Union of Composers of the Russian Federation since 1978, an expert consultant of “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (2001), a member of IMS Directorate (from 2002 to 2007 and from 2012 to 2017), and in 2008–2017 she chaired the Regional Association of the International Musicological Society. In 2017 she was elected a Corresponding Member of the American Musicological Society.

*Alexandra V. Makarova* graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory as a choral conductor (class of Professor Boris G. Abalyan) and in 2016 she completed her postgraduate study. She currently teaches conducting at the Glinka Choral College and at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Musical College. She was a prize winner at the International Jāzeps Vītols Conducting Competition in Riga (2009, 4<sup>th</sup> prize and Special Prize of the Latvian Radio Chorus), All-Russian competition (2011, 3<sup>rd</sup> prize) and the First International Boris Tevlin Choral Conducting Competition in Moscow (2014, 1<sup>st</sup> prize). She was awarded as the best young conduc-

2009; 4-я премия и специальный приз Хора Латвийского Радио), Первого Всероссийского конкурса по специальности «дирижирование академическим хором» (Москва, 2011; 3-я премия), Первого Международного конкурса имени профессора Б. Г. Тевлина (Москва, 2014; 1-я премия). Неоднократно получала приз лучшему дирижеру на международных хоро-вых конкурсах: приз лучшему молодому дирижеру на Международном конкурсе хоров в г. Марктобердорф (Германия, 2015), приз лучшему дирижеру на Международном конкурсе хоров в г. Тур (Франция, 2018), приз лучшему дирижеру на Международном фестивале имени Г. Э. Терацуйнца (Петрозаводск, 2019). С 2008 года — художественный руководитель и дирижер Камерного хора Festino. С 2013 года — художественный руководитель Камерного хора Санкт-Петербургского Политехнического университета. Куратор Международного мастер-класса хоровых дирижеров под руководством профессора Санкт-Петербургской Консерватории Бориса Абальяна.

*Тамара Игоревна Твердовская* — кандидат искусствоведения (2003), доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. С августа 2019 года — проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Автор ряда статей, опубликованных в научных журналах и сборниках научных работ, учебных и методических разработок. Учебное пособие «Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси» (2014) рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений. В 2015 году вышла в свет хрестоматия по современной зарубежной

tor at various international competitions and festivals: International Choral Competition Marktoberdorf (Germany, 2015), at Florilege Vocal de Tours International Competition (France, 2018). Since 2009 she has directed the Festino chamber choir (Saint-Petersburg). In 2013 she founded the Chamber Choir of the Saint-Petersburg Peter the Great Technical University. Curator of Professor Boris G. Abalyan's International master class for choral conductors.

*Tamara I. Tverdovskaya* — musicologist, PhD of Arts (2003), Associate Professor of the Department of Western Music History, Vice-rector for Research of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2019). Author of articles in collections of scientific papers and academic journals. Her manual “Genre and Form in Claude Debussy's Piano Music” (2014) is recommended by the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation. In 2015, she published the anthology “Horizons of French Music: 20th Century” (in collaboration with Daniil V. Shutko), in 2021 — the manual “*Pezzo capriccioso* by Pyotr I. Tchaikovsky: recommendations for young performers” (in collaboration with Alexey N. Vasilyev). Winner of the All-Russian student competition of research works (Moscow, 1996), laureate of the Second All-

**opera musicologica**

научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 13. № 3. 2021

Подписано в печать 15.09.2021. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 7,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 3664-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»  
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У  
тел.: 8 (8452) 24-86-33  
e-mail: 248633a@mail.ru