

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, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор 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

Светлана Подрезова, Татьяна Швец
Певческая традиция
старообрядцев-поповцев села Койда
(по материалам экспедиции ИРЛИ
1975 и 1976 годов) **6**

Анастасия Уланова
Домра и камерный оркестр в концертах
Игоря Рогалёва и Андрея Тихомирова.
Союз с «чужестранкой»? **37**

Юрий Абдоков
Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр
Плаксин». Опыт первого прочтения **57**

Татьяна Чванова
Звукозапись как фактор эволюции
фортепианного исполнительского стиля
в XX веке **96**

Анастасия Полосина
Творчество современного композитора
Цзя Дацюня в контексте китайской
культуры **114**

Документы

Татьяна Зайцева
Находки в библиотеке
Санкт-Петербургской консерватории
(к 185-летию М. А. Балакирева) **128**

Николай Мартынов
О Первой симфонии Гавриила Попова
(к первой публикации партитуры) **147**

Рецензии

Дмитрий Любимов
Осторожно, сумасшествие! **172**

Сведения об авторах **179**

Указатель публикаций в журнале
«Opera musicologica» за 2021 год.
Том 13 (№№ 1–4) **185**

Информация для авторов **191**

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 Tverдовskaya, 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,
opera_musicologica@mail.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.

Contents

Articles

Svetlana Podrezova & Tatiana Shvets
The Liturgical Singing Tradition of the Old
Believers Priests of the Village of Koida
(Based on the Materials of the Pushkin House
Expedition in 1975 and 1976) **6**

Anastasiya Upanova
Domra and Chamber Orchestra in Concertos
by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov.
An Alliance with a “Stranger”? **37**

Yuriy Abdokov
Forbidden Weinberg: Cantata “Pyotr Plaksin”.
The Experience of First Interpretation **57**

Tatyana Chvanova
Sound Recording As a Factor
of Evolution of the Piano Performing Style
in XX Century **96**

Anastasia Polosina
Art of Contemporary Composer Jia Daqun
in Context of Chinese Culture **114**

Documents

Tatyana Zaitseva
Finds in the Library of the St. Petersburg
Conservatory (To the 185th Anniversary
of Mily A. Balakirev) **128**

Nikolay Martynov
On Gavriil Popov’s Symphony No. 1
(To the First Publication of the Score) **147**

Reviews

Dmitry Lyubimov
Beware, Madness! **172**

Contributors to this issue **179**

Article Index (2021. Vol. 13, no. 1–4) **188**

Directions to contributors **191**

УДК 787.6.7

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.002

Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»?

Упанова, Анастасия Андреевна

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

Аннотация. Статья посвящена сочинениям известных петербургских композиторов — Концерту «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и камерного оркестра Игоря Ефимовича Роголёва и Концерту для домры и камерно-симфонического оркестра Андрея Генриховича Тихомирова. Эти произведения представляют примеры взаимодействия сфер народно-инструментального исполнительства и академического музыкального искусства. Ранее данная проблема не рассматривалась в отечественном музыкознании. Появление в последней четверти XX века сочинений, в которых домра выступает в качестве солиста с симфоническим оркестром, в значительной мере способствовало расширению ее выразительных возможностей, а также становлению и развитию нового направления в домровом репертуаре. Основными позициями сравнительного анализа концертов И. Е. Роголёва и А. Г. Тихомирова стали трактовка роли солирующей домры, различия в композиции и драматургии названных сочинений. Отдельное внимание уделяется вопросам исполнительской интерпретации. Автором статьи приведены нотные примеры, иллюстрирующие наиболее важные с его точки зрения идеи и положения.

Ключевые слова: *концерт для домры, камерный оркестр, Игорь Роголёв, Андрей Тихомиров, «Доменико Скарлатти».*

Дата поступления: 20.10.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: *Упанова А. А. Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»? // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 37–56. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.002>.*

Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»?

Введение

С появлением в 1945 году Концерта Н. П. Будашкина начинается эпоха концертной «эмансипации» домры: из оркестрового инструмента она превращается в солиста. Это музыкальное событие предопределило значительное повышение уровня исполнительского мастерства домристов и, как следствие, рождение по существу нового академического жанра — концерта для солирующей домры с оркестром. Несомненно, на становление данного жанра повлияла сама его игровая природа, которой отвечает специфика народного инструмента. Уже в обозначенном произведении Будашкина со всей яркостью проявили себя как виртуозные возможности домры, так и ее способность к удивительному по красоте «пению». Вслед за этим появились концерты Ю. М. Зарицкого, Б. П. Кравченко, Л. П. Балая, В. А. Пожидаева, С. М. Слонимского, А. И. Кусякова, Н. И. Пейко, Т. П. Сергеевой, Ю. Н. Шишакова, Г. Г. Шендерёва, И. А. Тамарина, М. Б. Броннера, Е. И. Подгайца, А. А. Цыганкова.

Новый этап в развитии оригинального домрового репертуара ознаменовался созданием произведений, в которых домра солирует в ансамбле с симфоническим оркестром. Одним из первых в этом направлении стал Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и камерного оркестра И. Е. Роголёва¹ (1975). Позднее был написан Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра А. Г. Тихомирова² (1988), на создание которого, по словам автора, его вдохновило блестящее исполнение А. В. Макаровым³ вышеназванного концерта Роголёва⁴

¹ Роголёв Игорь Ефимович — заслуженный деятель искусств России, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

² Тихомиров Андрей Генрихович — член Союза композиторов России.

³ Макаров Александр Васильевич — заслуженный артист России, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

⁴ Творчество указанных композиторов, несмотря на всё разнообразие представленных в нём жанровых направлений, крайне мало изучено. Среди работ, посвященных музыке И. Е. Роголёва: Воробьев И. С. Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»:

[Сергеева 2009, 86]. Сравнение избранных для анализа концертов Тихомирова и Роголёва целесообразно осуществить с точки зрения: а) трактовки роли солирующего инструмента, б) особенностей композиции и драматургии цикла, в) специфики материала и работы композиторов с ним.

Трактовка роли солирующего инструмента

В концерте Тихомирова домра словно стремится приблизиться к академическому стилю звучания симфонического оркестра, диалог с которым ведется вполне в духе традиционного инструментального концерта. Ее партия, весьма эффектная и виртуозная, постоянно (даже в медленной части) поддерживает соревновательный тонус композиции. Соперничество с оркестром позволяет подчеркнуть как виртуозные, так и кантиленные качества тематизма солиста, чему способствует разнообразие фактурного изложения. Однако материал фольклорно-бытового происхождения, который присущ специфике звучания домры, препятствует слиянию солирующего народного инструмента и симфонического оркестра в единое целое. В ходе остроумного игрового «действия» домра то приближается к заветной цели, то отдаляется от нее. В определенные моменты начинает казаться, что солист сможет подчинить своей образной сфере оркестр, но всякий раз почти достигнутое слияние нарушается тем или иным способом, возвращая все «на исходные позиции».

В сочинении Роголёва задача домры принципиально иная. В «Доменико Скарлатти» нет разногласия между солистом и оркестром; они находятся «по одну сторону баррикад». Объект, с которым они взаимодействуют, — темы клавирных сонат итальянского композитора. В концерте Тихомирова солист «испытывает на прочность» выразительные возможности оркестра; в «Доменико Скарлатти» такому испытанию подвергается тематизм эпохи барокко в его соприкосновении с духом и энергией настоящего (на момент создания концерта) времени. У Роголёва домра — тоже «чужестранка», однако, объединившись с оркестром благодаря

границы жанра // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 3. С. 6–22; Воробьев И. С. Об Игоре Роголёве — композиторе и не только // *Musicus*. 2008. № 4 (13). С. 48–50; Упанова А. А. Нетрадиционная концепция жанра в концерте Игоря Роголёва «В городе N» как предмет анализа в музыкально-теоретических дисциплинах // *Музыкальное искусство и образование*. 2020. Т. 8. № 4. С. 81–93. А. Г. Тихомиров ведет личный сайт, содержащий его статьи и эссе о современной музыке. Рассматриваемому произведению посвящена публикация «Концерт для непрестижного инструмента». См.: Сайт композитора Андрея Тихомирова. URL: http://tikhomirov-music.com/blog/new_article/concerto_for_an_undervalued_instrument (дата обращения: 20.09.2021).

частому подражанию клавесинной звучности, она вступает в «конфронтацию» с барочным тематизмом. При этом влияние ее тембра, а также современного тематического материала, фрагментарно внедренного автором в качестве разработочных элементов (вплоть до цитирования мотива из поп-музыки), оказывается губительным для материала сонат Скарлатти. В соревновании с оркестром в Концерте Роголёва домра довольно редко прибегает к демонстрации своих виртуозных возможностей, а единственную каденцию композитор вычеркнул еще до первого исполнения. Партия солиста здесь, в отличие от Концерта Тихомирова, при всей яркости и техническом блеске воспринимается как несколько «экзотический» солирующий голос оркестровой фактуры. Таким образом, домра в своем взаимодействии с тематизмом сонат Скарлатти изначально «заодно» с оркестром — они противостоят хрупкому, уязвимому перед напором современной реальности миру прекрасной ушедшей эпохи.

Особенности композиции и драматургии

Проблему взаимоотношений с «чужестранкой» каждый автор решает по-своему, в том числе в построении и драматургии цикла. В концерте Тихомирова все развитие устремлено к финалу: он — центр тяжести. В финале, и это особенно очевидно благодаря обширной и яркой каденции солиста, проявляется различие двух сфер: озорной, вольной, по-народному задорной сферы домры и не менее, но по-своему, «по-академически», яркой выразительной сферы партии оркестра. Здесь их пути окончательно расходятся, что автор и подчеркивает с известной долей театральности. Кода концерта подводит итог дуэта-несогласия, и этот (так и не обретенный) консенсус придает сочинению особое ироническое обаяние.

В цикле «Доменико Скарлатти» Роголёва нет очевидной генеральной кульминации. Композиция Концерта — скорее трехглавая горная гряда, где первая часть не только намечает конфликт, но и приводит к первому этапу его разрешения, притом отнюдь не позитивному. Во второй части с почти визуальной конкретностью, столкнувшись с драматической реальностью, воплощенной в жестких диссонансных интонациях, разрушается возвышенная и печальная ария Скарлатти. Весьма показателен тот факт, что медленная часть в этом концерте разомкнута, причем размыкание приходится на кульминацию — драматическую вершину лирического центра. Картину подобного разрушения, но в ином контексте,

содержит и финал, в котором неумолимый «бег времени» буквально «перемалывает» темы жизнерадостных сонат Скарлатти⁵.

Специфика материала и способы работы с ним

Вернувшись вновь к Концерту Тихомирова, мы уже в его начале заметим недвусмысленно обозначенное противоречие между солистом и оркестром. После вступления, порученного оркестру, домра появляется со своим абсолютно новым материалом, весьма в малой степени связанным с ранее звучавшим тематизмом (ил. 1). Примечательно, что и орке-



Ил. 1. А. Тихомиров. Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра, I часть. Две версии темы главной партии, тт. 1–6

Fig. 1. Andrey Tikhomirov. Concerto for domra and chamber symphony orchestra. Part I. Two versions of the main theme, meas. 1–6

⁵ В качестве примера можно привести коду финала. Заполнение фактуры шестнадцатыми нотами без остановок на восьмые придает музыкальному развитию дополнительную динамику. Вместе с тем, многократное повторение, «зацикливание» одного мотива создает ощущение движения «по спирали» — механистичное, своей предсказуемостью разрушающее изысканный тематизм Скарлатти.

стровый, и домровый материал в равной степени наделены как вступительной, так и экспозиционной функциями. Более того, по яркости материал оркестра ни в коей мере не уступает тематизму домры. Это равенство выразительного потенциала заставляет предположить, что перед нами две версии темы главной партии, каждая из которых с точки зрения драматургии образует собственную линию развития в Концерте. Таким образом, становится понятным, в чем коренится проблема взаимоотношений солиста и оркестра в Концерте Тихомирова. Участники диалога, каждый из которых обладает своим собственным ярким тематизмом, никак не могут прийти к согласию. Обозначить версии солиста и оркестра как два варианта темы главной партии не представляется возможным: в подобной ситуации автор представил бы одну тему в двух «обличьях». В данном случае присутствуют две разные темы (ил. 1); композитор маркированно обособляет оба материала, и каждый из них развивается по своему пути.

Подобная ситуация продолжается и в побочной партии, где точно так же оба участника диалога выступают со своими версиями темы. Чрезвычайно выразительной мелодии домры вокального происхождения, исполнение которой помечено авторским указанием *dolce*, противопоставит продолжающий настроение темы главной партии контрастный контрапункт у оркестра, наделенный свойствами самостоятельного тематизма (ил. 2). На протяжении всей части композитор «сталкивает» две эти



Ил. 2. А. Тихомиров Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра, I часть. Две версии темы побочной партии, тт. 32–35

Fig. 2. Andrey Tikhomirov Concerto for domra and chamber symphony orchestra. Part I. Two versions of the side theme, meas. 32–35

версии. И даже когда они меняются местами (тема солиста переходит в оркестр и наоборот) каждый трактует, артикулирует и развивает материал по-своему. На этом «несовпадении устремлений» и заканчивается первая часть. Однако с появлением у домры флажолетов, придающих оркестровой партии звонкость и легкость, возникает ощущение примирения. Кажется, что пришел момент согласия, но с наступлением репризы вновь возвращается состязание. Из партии оркестра уходит его версия темы главной партии, и он вступает с имитацией темы главной партии солиста. Это второй эпизод, дающий надежду на столь ожидаемое объединение домры и оркестра, которому вновь не суждено состояться: всё разрушается с появлением в репризе темы побочной партии, порученной оркестру, причем в преображенном виде. Показателен фрагмент подхода к заключительному кадансу: оркестр прекращает играть, словно уже поставив точку, в то время как солист еще исполняет свой пассаж. Поскольку в репризе домра была лишена своего тематического рельефа, это выглядит хотя и несколько комично, но по-театральному эффектно.

Вторая часть Концерта Тихомирова принимает на себя роль лирического интермеццо. Она также является территорией скорее столкновения, нежели согласия, и это — конфронтация, которая не находит примиряющего исхода. Достаточно вслушаться в начало медленной части, чтобы понять характер взаимоотношений солиста и оркестра — он не изменился с момента завершения первой части. Песенный, лирический материал домры, «поющей» на протяжении почти всей части, постоянно подвергается натиску оркестрового материала, имеющего скорее танцевальную природу. В моменты перехода песенного материала к оркестру в партии солиста проявляются ритмические, интонационные элементы танцевального характера, нарушающие жанровый облик песни. В кульминации этого столкновения последняя попытка домры обрести в кантилене длинное дыхание терпит фиаско: едва запев, она словно сбивается, а ее лирическая песня превращается в пассаж, после чего и вовсе «сходит со сцены».

Чрезвычайно значима динамическая реприза у оркестра при отсутствии солиста. Переосмысленная в совершенно ином качестве — уже не бытовая песня, а гимн, парадоксальным образом сопровождаемый острым ритмизованным аккомпанементом, — основная тема появляется в виде, по сути, опровергающем ее первоначальный характер. Последнее проведение темы на *piano* с указанием *dolce* у домры в данном контексте ощущается как воспоминание (ил. 3). Казалось бы, это и есть момент торжества лирики, но возникает еще одна версия лирической темы с появившимся в партии оркестра контрастным материалом, свидетель-



Ил. 3. А. Тихомиров. Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра, II часть. Фрагмент лирической темы, тт. 44–49

Fig. 3. Andrey Tikhomirov. Concerto for domra and chamber symphony orchestra. Part II. The fragment of the lyric theme, meas. 44–49

ствуя о том, что и во второй части Концерта участникам диалога прийти к согласию не удалось.

В финале находит свое завершение интрига взаимоотношений домры и оркестра. Мультирепризность рондо весьма убедительно отражает описанную выше идею Концерта (ил. 4). Подготовка первой и второй реприз содержит попытку наконец объединить усилия солиста и оркестра, однако с наступлением третьего рефрена эта тенденция объединения рушится. Переломным моментом в развитии как финала, так и всего цикла является чрезвычайно развернутая каденция — «час торжества солиста». Однако этот эпизод окончательно обнажает противоречие между ним и оркестром. Демонстрация выразительных, технических, колористических возможностей солиста делает очевидным факт принципиальной невозможности согласия между домрой и симфоническим оркестром. В ответ на сольное высказывание с главной (чрезвычайно динамизированной) темой финала вступает оркестр — теперь уже он показывает свои возможности. Композитор будто приберег для конца сочинения кульминацию противостояния. Так и не договорившись, «стороны» приходят к кадансу — заключительному аккорду. Подчеркнуто несинхронный, он становится знаком неудачи обоюдных поисков согласного взаимодействия. При этом возникает (быть может, не предусмотренное автором)



Ил. 4. А. Тихомиров. Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра, III часть. Тема рефрена, тт. 3–8

Fig. 4. Andrey Tichomirov. Concerto for domra and chamber symphony orchestra. Part III. The refrain theme, meas. 3–8

ощущение, что концерт разомкнут, а продолжение следует. Вероятно, так оно и есть? Несостоявшееся объединение, вполне возможно, будет достигнуто в будущем...

В концерте «Доменико Скарлатти» изначально создается впечатление, что перед нами некое шутливое обращение к гениальному мастеру эпохи барокко. Важный выразительный штрих: в оригинальной теме ля-мажорной сонаты Скарлатти К 113, избранной Роголёвым в качестве темы главной партии первой части его Концерта, нет первой доли в басу, однако она появляется в рассматриваемом сочинении для домры (ил. 5). Эта вольность, которую позволяет себе автор, кардинальным образом переосмысливает взаимоотношения внутри темы. В оригинале фанфарный мотив правой руки является вопросом, за которым четырежды следует «простоватый» ответ в басу. В концерте «Доменико Скарлатти» с появлением баса левая рука выражает вопрос, что переосмысливает выразительность темы. Теперь уже правая рука варьирует, динамизирует, отвечая на неизменный, упрямый и, надо сказать, довольно скудный в своей выразительности вопрос. Создается впечатление, что «застрявший» на месте бас не просто тормозит, а буквально подавляет варьируемый ответ.

В тот момент, когда накал спора достигает своей высшей точки, появляется мотив из другой эпохи. Данный мотив, берущий на себя функцию «третьейского судьи», пришел в партитуру оркестра из советской поп-музыки 70–80-х годов — чрезвычайно распространенная, растира-

Allegro

Ил. 5. И. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, I часть. Тема главной партии, тт. 1–10

Fig. 5. Igor Rogalyov. Concerto “Domenico Scarlatti” for domra and chamber orchestra. Part I. The theme of main part, meas. 1–10

жированная песенная интонация. Характер его появления, его природа и выразительные возможности, как мы увидим дальше, окажутся без преувеличения разрушительными для тонких и изысканных мелодий сонат Скарлатти. В этой связи отметим, что все темы Скарлатти, которые встретятся на территории рассматриваемого концерта, подвергаются существенным изменениям. Показательной является судьба темы побочной партии, заимствованной из известнейшей си-бемоль-мажорной сонаты Скарлатти К 154. Как в экспозиции, так и (еще больше) в репризе она подвергается серьезному ритмическому воздействию, отчего упругость и устремленность этой темы уступает место жесткому синкопированному и всё время прерывающемуся дыханию. Мажорная, отсылающая нас к интонациям охотничьей музыки (золотой ход валторны) тема в подобном ритмическом и тембровом оформлении звучит напряженно, поскольку попадает во враждебную ей среду. Эта светлая мелодия вследствие ритмических несовпадений и «спотыканий», а также будучи остро и парадоксально оркестрованной⁶, приобретает явно драматическое звучание. Вследствие этого изменения в кульминации первой части партия домры достигает почти предельного накала, подчеркнутого контраст-

⁶ Оркестр, изначально аккомпанирующий солисту, впоследствии вместо ожидаемого проведения певучей мелодии вступает в конфликт с материалом партии флейты. Кроме того, «псевдоблюзовые» гармонии, присутствующие в партии струнных, входят в противоречие с заданным жанром, в результате чего Ария «рассыпается».

ным ровным, лишенным дыхания материалом оркестра. По существу, это первый этап крушения светлого, идеального начала, которое был призван олицетворять музыкальный материал эпохи барокко.

В основе Второй части Концерта — Ария (ил. 6). Роголёв сохраняет тональность оригинальной темы Сонаты Скарлатти К 173 — си минор. Возвышенная и печальная ария в исполнении домры, обрамленная мягким и тонким сопровождением оркестра, сначала прерывается флейтой, которой довольно быстро удается нарушить цельность мелодического рисунка. Следом за этим начинает разрушаться оркестровая вертикаль, становясь всё более напряженной и диссонантной. И вот уже наметившееся было *lamento* превращается в полные трагизма возгласы домры, перебиваемые флейтой и будто со всех сторон сдавливаемые остроконфликтной гармонической вертикалью оркестра. Как было отмечено, вторая часть разомкнута. Домра, начавшая вторую часть с нежной и печальной мелодии, заканчивает ее почти криком. За короткое время пройден путь от арии *lamento* эпохи барокко к драматическим восклицаниям, своей выразительностью адресующие нас к трагическим страницам музыки двадцатого столетия.



Ил. 6. И. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, II часть. Тема Арии, тт. 1–9

Fig. 6. Igor Rogalyov. Concerto “Domenico Scarlatti” for domra and chamber orchestra. Part II. The Aria theme, meas. 1–9

Главная тема финала — перенесенный в минор вариант ля-мажорной сонаты Скарлатти К 26. Помимо полярного изменения наклона, Роголёв превращает трехдольный метр оригинала в четырехдольный (ил. 7). Сопровождаемая остinato в басу, эта до неузнаваемости измененная

тема придает происходящему характер включившегося механизма, который «перемалывает» моторную, но изысканную тему Скарлатти. Далее появляется соль-мажорная фанфарная, маршевая тема, однако ей уготована драматическая роль. Словно в насмешку над этой праздничной темой, из нее же «вырастает» материал à la кантри, и домра, только что напоминавшая своим звучанием клавесин, превращается в банджо.



Ил. 7. И. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, III часть. Главная тема, тт. 1–5

Fig. 7. Igor Rogalyov. Concerto “Domenico Scarlatti” for domra and chamber orchestra. Part III. The main theme, meas. 1–5

Напряженным эпизодом финала является момент разрушения темы-цитаты из моцартовского «Дон Жуана»⁷ (ил. 8):



Ил. 8. И. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, III часть. Тема-цитата из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта, тт. 141–142

Fig. 8. Igor Rogalyov. Concerto “Domenico Scarlatti” for domra and chamber orchestra. Part III. The theme-citation from W. A. Mozart’s “Don Giovanni”, meas. 141–142

⁷ В. А. Моцарт. Ария Дон Жуана «Fin ch'han dal vino calda la testa» из оперы «Дон Жуан, или Наказанный развратник».

В следующей затем подготовке к кульминации перед динамической репризой главной темы первой части возвращается ровное, механическое движение *tutti*, уничтожающее малейший намек на мелодический рельеф. Складывается отчетливое впечатление окончательного крушения тематического начала. По существу, это — высшая драматическая точка финала, но словно поворотом руля композитор резко меняет характер и направление действия. Вернувшаяся главная тема первой части Концерта звучит торжественно и ликующе. Утверждающая интонация ее вопроса реализует свою функцию утвердительного восклицания. В то же время отмеченная ранее «простоватость» баса, ощущавшаяся в первоначальном виде темы, уступает место совместному фанфарному звучанию солиста и оркестра. При этом иронический тон повествования, заданный в первой части «Доменико Скарлатти», сохраняется. Довольно скоро, спустя всего несколько тактов, домра будто бы вспоминает о своем фольклорном происхождении и, увлекая за собой оркестр, превращает тему Скарлатти в скомороший наигрыш! Следом вновь появляется уже знакомый нам мотив-«пришелец» из советской поп-музыки. Всё завершается пассажем домры — по признанию автора, отсылкой к началу «Рапсодии в стиле блюз» Гершвина.

Вместо заключения

Концерты для домры и камерного оркестра И. Е. Роголёва и А. Г. Тихомирова демонстрируют воплощение выразительных, колористических, композиционных поисков и находок в этом жанре, predetermined спецификой солирующего инструмента. Следует отметить, что сочинение музыки для домры таит в себе немало сложностей. Необходимо принять во внимание то обстоятельство, что композиторы, обращаясь к этому инструменту, чаще всего знакомы с ним лишь опосредованно, поэтому столь остро возникает вопрос исполнительской редакции домровой партии. Решение проблемы деликатного обращения с авторским текстом в процессе работы и необходимости внесения в него тех или иных корректировок напрямую зависит от мастерства и слухового опыта исполнителя, которому композитор доверил столь непростую задачу. В связи с этим коснемся некоторых аспектов данной проблемы — как интерпретационных, так и технических.

Стилистический колорит Концерта «Доменико Скарлатти» Роголёва поддерживается щипковой природой звукоизвлечения солирующего инструмента. Домра сохраняет самобытность своих тембровых и вырази-

тельных характеристик, несмотря на то, что зачастую автор, экспериментируя, «заставляет» ее подражать клавесину. Подобного эффекта удастся достичь при помощи игры у подставки в партии солиста; именно этот прием позволяет добиться более открытого, звонкого и будто несколько расстроенного, «фальшивого» звучания на домре. Особенность конструкции мандолины, в частности дублирование каждой из струн, также дает возможность создать ощущение неточной настройки инструмента — эффект, во многом придающий музыке, исполняемой на этом инструменте, колорит эпохи барокко. Таким образом, домра в концерте Роголёва посредством приема *sul ponticello* то отсылает нас к звучанию клавесина, то напоминает итальянскую мандолину времен Скарлатти. В качестве примера можно привести Арию из второй части Концерта, где драматизм оригинальной темы-цитаты Сонаты Скарлатти обостряется за счет вышеназванного приема. С точки зрения строения любого струнного инструмента, натяжение струны у подставки значительно больше, чем в положении *ordinario* или *sul tasto*, в то время как диапазон колебания струны, напротив, сокращен. Это создает ощущение напряжения в звуке. Парадоксально, что игра у подставки, в одной ситуации позволяющая звучанию солиста соответствовать стилистическому контексту ушедшей эпохи, в ином случае дает противоположный результат. Например, в эпизодах *à la кантри* автор применяет тот же самый прием, получая колорит американского банджо, который поддерживается аккордовой фактурой изложения материала. Исполнение аккордов вне всяких сомнений является одной из сильных сторон, своего рода «визитной карточкой» струнных щипковых инструментов — будь то балалайка или, в данном случае, домра. Способность исполнять одновременно взятый аккорд из трех (а на четырехструнной домре из четырех) звуков выгодно отличает ее даже от скрипки. В концерте «Доменико Скарлатти» Роголёв уделяет особое внимание этому приему игры. Основной сложностью в исполнении аккордов, помимо плотного дожатия нужных ладов пальцами левой руки, является навык достаточно стремительного, но не резкого прохождения медиатором всех трех (или четырех) струн одновременно, избегая арпеджиато. Для этого исполнителю необходимо владеть приемом игры медиатором «со струны»⁸,

⁸ В методической литературе, посвященной струнным народным инструментам, выделяют три основных вида туше на домре — *нажим*, *толчок* и *бросок*. Различаются они наличием (или отсутствием) так называемого замаха и скоростью прохождения медиатором струны, а также способом и характером ее прохождения. Инерционное «падение» медиатора на струну, обязательным условием которого является игра весом руки, когда мышцы исполнителя относительно расслаблены, характеризует бросок. Контро-

без замаха. Т. И. Вольская⁹ отмечает следующие технические особенности исполнения аккордов на домре:

«Сложность аккордовой техники в комбинированной работе сильной левой руки и пальцевой „хватке“ аккорда. В момент смены аккорда все решает точное умение готовить пальцы над своими струнами и ладами» [Вольская, Уляшкин 1995, 155].

При повторяющихся аккордах важен момент быстрого и цепкого возвращения медиатора снова в исходную позицию. Аккордовая фактура добавляет звучанию яркости и звонкости, благодаря чему партия домры как в Концерте Роголёва, так и в Концерте Тихомирова приобретает свой отчетливый рельеф в оркестровой ткани. Особую краску Концерту «Доменико Скарлатти» обеспечивает *glissando* — колористический прием игры. Если в первой части цикла он служит для поддержания динамических выходов на *crescendo*, то в финале данный прием буквально заменяет собой движение шестнадцатыми в партии солиста. Примечательно, что в ряде случаев композитор не указывает определенную высоту начального и конечного звуков *glissando*, обозначая в нотах «от произвольных звуков». По признанию самого автора, использованные приемы были подсказаны ему первым исполнителем Концерта Э. А. Шейнкманом.

Партия солиста в Концерте Тихомирова выразительна, насыщена событиями и весьма сложна с точки зрения исполнения. Композитор стремится в максимальном объеме продемонстрировать технические возможности домры, о чем свидетельствует, например, изложение солирующего материала двойными нотами во многих эпизодах сочинения. Для качественного исполнения двухголосия на струнных народных инструментах чрезвычайно важен подбор аппликатуры левой руки. Основной принцип в решении данной задачи описан в работе М. И. Сенчурава¹⁰:

лируемое прохождение струны при «силовой» игре с ускорением — толчок. В данном случае речь идет о нажиме — способе туше, при котором контакт медиатора со струной осуществляется без замаха, но при помощи нажатия на нее. Этот способ дает наиболее явственное ощущение «сопротивления» струны, однако, воспользовавшись им, можно добиться максимально глубокого и насыщенного звучания.

⁹ Вольская Тамара Ильинична — заслуженная артистка России, профессор Уральской консерватории имени М. П. Мусоргского.

¹⁰ Сенчурава Михаил Ильич — заслуженный артист России, заслуженный деятель искусств России, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

«В двойных нотах хорошо закреплять за определенным голосом свой палец и передвигать его по грифу скольжением; также следует избегать „перескока“ одного и того же пальца со струны на струну в соседних интервалах» [Сенчуров 2004, 7].

Руководствуясь данным принципом, исполнителю удастся сохранить legato, столь необходимое для ровности голосоведения в двойных нотах. Тихомиров в своем Концерте применяет приемы, апробированные в домровой литературе и с наибольшей полнотой раскрывающие потенциал инструмента. Легко и убедительно звучат гаммообразные пассажи и вариации «через открытую струну». Важной для пассажной техники на струнных инструментах является быстрая и качественная смена позиций. М. М. Гелис¹¹ дает следующие рекомендации для рациональной организации смены позиции:

«Тот палец, который должен будет взять последующую ноту в будущей позиции, во время движения по грифу не меняет своей формы, не вытягивается вперед, а находится над грифом и над своей струной. Предплечье передвигает палец по грифу до тех пор, пока будущий палец не очутится над необходимой нотой» [Гелис 2014, 26].

Вторая часть Концерта Тихомирова — пример «поющей» домровой кантилены. В ней композитор мастерски применяет tremolo, один из ключевых приемов игры на домре. В основе данного приема — учащенные переменные удары медиатором по струне, что позволяет исполнителю изменять концентрацию (или частоту) колебательных движений в зависимости от необходимого напряжения в звуке. При помощи tremolo на домре возможно создать ощущение возникновения звука словно из воздуха, когда границы его взятия и снятия почти стираются для слушателя. Для качественного исполнения рассматриваемого приема необходимо соблюдать legato как в правой, так и в левой руке, избегая чрезмерно активного, подобно «молоточкам», выставления пальцев левой руки на струну. Важнейшим критерием для певучей кантилены, помимо ровности звуковедения, является тембровое единообразие. Очевидно, по этой причине автор фиксирует в нотах пожелание: основную тему лирического центра, несмотря на широкую интервалу ее мелодии,

¹¹ Гелис Марк Моисеевич — заслуженный деятель искусств Украины, профессор Киевской консерватории имени П. И. Чайковского (ныне Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского).

исполнять на одной струне настолько продолжительно, насколько позволяет диапазон. В выборе названных приемов композитору также помог первый исполнитель Концерта А. В. Макаров.

Рассмотренные в настоящей статье концерты И. Е. Роголёва и А. Г. Тихомирова различны по языку, по тематизму и способам его развития, и, наконец, по характеру взаимодействия солиста с оркестром. Но важно то, что их связывает — попытка соединить, казалось бы, несоединимое, и это удается их авторам. Несмотря на существенные различия, коренящиеся в специфике звукоизвлечения, тембровых и выразительных возможностях солирующей домры и симфонического оркестра, композиторы продемонстрировали два разных подхода к решению вопроса о взаимодействии столь самобытных участников диалога. В сочинении Тихомирова домра старается подчинить своей звуковой природе оркестр, и в итоге у нее это практически получается. В Концерте Роголёва взаимодействие солиста и оркестра происходит через «общий знаменатель», в качестве которого выступает тематический материал сонат Скарлатти. Таким образом, заключенный союз с «чужестранкой» дает надежду на продолжение развития жанра в этом направлении. Представленные работы дают основание полагать, что альянс, о котором идет речь, отнюдь не исчерпал своих возможностей; напротив, он является началом долгой и плодотворной совместной жизни в творчестве композиторов следующих поколений.

Литература

- [1] Вольская, Уляшкин 1995 — *Вольская Т. И., Уляшкин М. И.* Школа мастерства домриста. Екатеринбург: Диамант, 1995. 161 с.
- [2] Гелис 2014 — *Гелис М. М.* Методика обучения игре на домре: учебное пособие / вступ. статья, редакция и комментарии Т. И. Вольской; Тольяттинская консерватория. 2-е изд. Тольятти: [б. и.], 2014. 98 с.
- [3] Сенчуков 2004 — *Сенчуков М. И.* Об аппликатуре на балалайке // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сб. статей. Вып. 1 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Факультет народных инструментов; ред.-сост.: М. И. Сенчуков, Ю. Л. Ногарева. Санкт-Петербург: СПбГК, 2004. С. 5–19.
- [4] Сергеева 2009 — *Сергеева И. Н.* Произведения композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга для домры (опыт составления каталога) // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сборник статей. Вып. 2 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Факультет народных инструментов; ред.-сост. М. И. Сенчуков, Ю. Л. Ногарева. Санкт-Петербург: СПбГК, 2009. С. 77–87.

Сведения об авторе

Упанова, Анастасия Андреевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0587-5928>

SPIN-код: 5550-5703

e-mail: pastaupanova@gmail.com

Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

Domra and Chamber Orchestra in Concertos by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov. An Alliance with a “Stranger”?

Upanova, Anastasiya A.

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

Abstract. The article is devoted to the works of famous St. Petersburg composers — Concerto *Domenico Scarlatti* for four-string domra (mandolin) and chamber orchestra by Igor Ye. Rogalyov and *Concerto for domra and chamber symphony orchestra* by Andrey G. Tikhomirov. These works are examples of interaction of the spheres of folk-instrumental performance and academic musical art. Previously, this problem was not considered in Russian musicology. In the last quarter of the 20th century, compositions appeared, where domra acts as a soloist with a symphony orchestra, which to a large extent contributed to expansion of its expressive capabilities, as well as formation and development of a new direction in the domra repertoire. The main positions of the comparative analysis of the Rogalyov’s and Tikhomirov’s concertos were: interpretation of the solo domra’s role, differences in the composition and dramaturgy of the above works. Special attention is paid to the issues of performing interpretation. The author of the article proposes musical examples illustrating the most important ideas and provisions from her point of view.

Keywords: *concerto for domra, chamber orchestra, Igor Ye. Rogalyov, Andrey G. Tikhomirov, “Domenico Scarlatti”*.

Submitted on: 20.10.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: Upanova, Anastasiya A. “Domra and Chamber Orchestra in Concertos by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov. An Alliance with a ‘Stranger’?”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 37–56 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.002>.

Works Cited

- [1] Volskaya, Tamara I. & Ulyashkin, Michail I. (1995). *Shkola masterstva domrista* [*The School of Domra Performing Mastery*]. Ekaterinburg: Diamant, 161 p. (in Russian).
- [2] Gelis, Mark M. (2014). *Metodika obucheniya igre na domre: uchebnoye posobiye* [*Methods of Teaching to Play Domra: Training Manual*], under the editorship by Tamara I. Volskaya. Tolyatti: unpublished, 2014. 98 p. (in Russian).
- [3] Senchurov, Michail. I. (2004). “Ob applikature na balalayke” [“About fingering on the balalaika”]. In *Voprosy ispolnitel'stva na strunnykh narodnykh instrumentakh* [*Questions of performance on stringed instruments*]: Collection of works. Vol. 1, compiled

& edited by Michail I. Senchurov, Yuliya L. Nogareva. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, pp. 5–19 (in Russian).

- [4] Sergeeva, Irina N. (2009). “Proizvedeniya kompozitorov Leningrada – Sankt-Peterburga dlya domry (opyt sostavleniya kataloga)” [“Music by composers of Leningrad – St. Petersburg for domra (experience in cataloging)”]. In *Voprosy ispolnitel'stva na strunnykh narodnykh instrumentakh* [Questions of performance on string folk instruments]: Collection of works. Vol. 2, compiled & edited by Michail I. Senchurov, Yuliya L. Nogareva. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, pp. 77–87 (in Russian).

© Anastasiya A. Upanova, 2021

About the Author

Upanova, Anastasiya A.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0587-5928>

SPIN-код: 5550-5703

e-mail: pastaupanova@gmail.com

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

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)

Анастасия Андреевна Упанова — соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения И. Е. Роголёв). В 2016 году с отличием окончила Санкт-Петербургскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (класс заслуженной артистки РФ, профессора Н. Н. Шкребко); в 2020 году завершила обучение в ассистентуре-стажировке Санкт-Петербургского государственного института культуры (научный руководитель — заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения Н. А. Кравцов). Лауреат и дипломант конкурсов исполнительского искусства, в числе которых: Международный конкурс «Окно в Европу» (Санкт-Петербург, 2012), Восьмые молодежные Дельфийские игры Санкт-Петербурга (2015), Всероссийский конкурс «Дон Гран-При» (Ростов-на-Дону, 2016), Международный конкурс государств-участников СНГ (Москва, 2019), Конкурс инструментального и камерного исполнительства в рамках III Международного Евразийского фестиваля «Великий шелковый путь. Диалог культур» (Санкт-Петербург, 2019). Являлась председателем жюри секции струнных народных инструментов Всероссийского фестиваля-конкурса «Урсал-Тауда» (Альметьевск, 2018). Солистка Камерно-го оркестра «Скоморохи» под управлением заслуженного деятеля искусств РФ, профессора В. И. Акуловича; солистка и концертмейстер Оркестра национальных инструментов «ТеремА».

Татьяна Петровна Чванова (р. 1967) — преподаватель кафедры специального фортепиано Музыкальной школы-лицея Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки. В 1993 году окончила Уфимский государственный институт искусств имени З. Исмагилова по специальности «Инструментальное

Anastasia A. Upanova is an Applicant for PhD degree in Arts at the Music Theory Department of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific advisor — Honored artist of the Russian Federation, PhD, Professor Igor Ye. Rogalev). In 2016, she Graduated with honours from the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (class of Honored artist of the Russian Federation, Professor Natalya N. Shkrebko); in 2020, completed the course of assistant-internship at the Saint Petersburg State Institute of Culture (scientific supervisor — Honored artist of the Russian Federation, professor, PhD of Arts Nikolay A. Kravtsov). She is a laureate and diploma holder of performing arts contests including: International Competition “Window to Europe” (St. Petersburg, 2012), Eighth Youth Delphic Games in St. Petersburg (2015), Russian competition “Don Grand Prix” (Rostov-on-Don, 2016), International Competition of the CIS Member States (Moscow, 2019), competition for instrumental and chamber performance as part of the III International Eurasian Festival “The Great Silk Road. Dialogue of Cultures” (St. Petersburg, 2019). Anastasia was also the chairman of the jury for the stringed folk instruments of the Russian festival-competition “Ursal-Tauda” (Almetyevsk, 2018). She is a soloist of the “Skomorokhi” Chamber Orchestra directed by the Honoured artist of the Russian Federation, Professor Victor I. Akulovich and the soloist and accompanist of the “Terema” orchestra of national instruments.

Tatyana P. Chvanova (born in 1967) is a teacher at the Department of Special Piano in the Music School-Lyceum at the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka. In 1993 she graduated from the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, “Instrumental Performance (Piano)” specialty, in 1997 she finished the post-graduate course

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 4. 2021

Подписано в печать 30.11.2021. Формат 70×100 $\frac{1}{16}$.
Печ. л. 7,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 4708-21.

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