

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)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

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)
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)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
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, 2022

Содержание

Статьи

Наталья Дегтярева
Леди, Макбет, ведьмы:
конфигурация мотивов-символов
в интонационном сюжете
оперы Дж. Верди «Макбет» **8**

Дмитрий Любимов
Лючия и Марфа: безумные невесты
в оперном театре XIX века **30**

Светлана Иванова
Ангельские трубы в средневековом
христианском искусстве **46**

Алла Янкус
Канон Баха BWV 1079/4i
в автографе А. К. Глазунова **64**

Документы

Марина Подгузова
Иосие Абэ — первая японская арфистка,
ученица Ксении Эрдели **90**

Рецензии

Андрей Денисов
Magnum Opus **104**

Елена Титова
«Взрывы» и сопряжения
в музыкальных текстах:
о новой книге А. В. Денисова **110**

Сведения об авторах **117**

Информация для авторов **121**

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*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. 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*)
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*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration 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

- Natalia Degtyareva*
Lady, Macbeth, Witches:
Configuration of Symbol Motives
in the Intonation Plot
of Verdi's Opera "Macbeth" **8**
- Dmitry Lyubimov*
Lucia and Marfa: Mad Brides
at the Opera House of the XIX Century **30**
- Svetlana Ivanova*
Angelic Trumpets
in Medieval Christian Art **46**
- Alla Yankus*
Bach's Canon BWV 1079/41
in the Autograph
of Alexander K. Glazunov **64**

Documents

- Marina Podguzova*
Yoshie Abe — the First Japanese Harpist,
Student of Ksenia Erdeli **90**

Reviews

- Andrei Denisov*
Magnum Opus **104**
- Elena Titova*
"Explosions" and Conjugations
in Musical Texts:
On a New Book by Andrei V. Denisov **160**
- Contributors to this issue **117**
- Directions to contributors **121**

Статъи

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/OM.2022.14.3.002

Лючия и Марфа: безумные невесты в оперном театре XIX века

Дмитрий Вадимович Любимов

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург,
Россия, lyubimoffdmitry@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8229-1563>

Аннотация. До настоящего времени тема сумасшествия (безумия) в оперном жанре не становилась самостоятельным объектом изучения в публикациях российских ученых. Статья посвящена рассмотрению сцен безумия Лючии (*“Il dolce suono”*) из оперы Гаэтано Доницетти *«Лючия ди Ламмермур»* (1835) и Марфы (*«Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем»*) из оперы Николая Андреевича Римского-Корсакова *«Царская невеста»* (1899). В произведениях итальянского и русского композиторов обнаруживается ряд общих закономерностей: сюжетные и сценические мотивы (девушки, сошедшие с ума в результате разлуки с возлюбленными, их поведение и внешний облик); устойчивая форма (сцена и ария); наличие аудитории (хор и другие действующие лица); особая роль колоратурного письма (Лючия), гармонии (Марфа) и оркестрового сопровождения (дуэт Лючии и флейты, дуэт Марфы и кларнета); использование реминисценций (три в каждой опере). Сцены безумия в операх Доницетти и Римского-Корсакова написаны в романтическом ключе, где возвышенное и прекрасное граничит с трагическим и роковым. В то же время в образах страдающих героинь Лючии и Марфы не следует искать достоверного изображения душевного и психического расстройств.

Ключевые слова: Г. Доницетти, Н. А. Римский-Корсаков, *«Лючия ди Ламмермур»*, *«Царская невеста»*, сцена безумия Лючии, сцена безумия Марфы

Для цитирования: Любимов Д. В. Лючия и Марфа: безумные невесты в оперном театре XIX века // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 3. С. 30–45. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.3.002>.

© Любимов Д. В., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.3.002

Lucia and Marfa: Mad Brides at the Opera House of the XIX Century

Dmitry V. Lyubimov

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia,

lyubimoffdmitry@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8229-1563>

Abstract. Until now, the theme of madness on the opera stage has not been an independent object of study by Russian scientists. The article is devoted to the study of the scene of Lucia's madness "Il dolce suono" from Gaetano Donizetti's opera *Lucia di Lammermoor* (1835) and the scene of Marfa's madness "Ivan Sergeyevich, do you want to go to the garden" from Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov's opera *The Tsar's Bride* (1899). The works of the Italian and Russian composers reveal a number of common patterns: plot and stage motifs (girls who have gone mad as a result of separation from their lovers, their behavior and appearance); stable form (scene and aria); presence of an audience (chorus and other actors); special role of coloratura writing (Lucia), harmony (Marfa) and orchestral accompaniment (duet of Lucia and flutes, a duet of Marfa and clarinet); the use of reminiscences (three in each opera). The scenes of madness in the operas of Donizetti and Rimsky-Korsakov are written in a romantic style, where the sublime and beautiful borders on the tragic and fateful. In the images of suffering heroines of Lucia and Marfa, one should not look for a credible depiction of psychic and mental disorders.

Keywords: *Gaetano Donizetti, Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov, "Lucia di Lammermoor", "The Tsar's Bride", the scene of Lucia's madness, the scene of Marfa's madness*

For citation: Lyubimov D. V. Lucia and Marfa: Mad Brides at the Opera House of the XIX Century. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 3. P. 30–45. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.3.002>.

© Dmitry V. Lyubimov, 2022

Лючия и Марфа: безумные невесты в оперном театре XIX века

Деятнадцатое столетие по праву считается «золотым веком» оперных сцен сумасшествия. Многие из них ассоциируются с произведениями крупнейших представителей итальянского *bel canto* Гаэтано Доницетти и Винченцо Беллини. В центре их оперных историй — страдающие героини-сопрано: Имоджене, Анна Болейн, Амина, Лючия, Эльвира, Линда. Этими персонажами грани оперного сумасшествия не исчерпываются. Вспомним леди Макбет («Макбет» Дж. Верди), Саломею, Электру (одноименные оперы Р. Штрауса). На протяжении четырехвековой истории жанра в опере нередко встречались и образы безумных героев-мужчин. Назовем некоторых из них: Ярба («Дидона» Ф. Кавалли), Орlando (одноименная опера Г. Ф. Генделя), Мельник («Русалка» А. С. Даргомыжского), Воццек (одноименная опера А. Берга).

В современной научной литературе, посвященной теме оперного сумасшествия, в качестве классического примера приводится опера Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур», написанная в 1835 году. Спустя шестьдесят четыре года, уже на закате романтической эпохи, Н. А. Римский-Корсаков повторил успех итальянского композитора. Речь идет о знаменитой опере «Царская невеста» (1899). В названных операх Доницетти и Римского-Корсакова обнаруживаются сюжетные и музыкальные параллели. Остановимся на их рассмотрении более подробно.

Сюжет оперы Доницетти вдохновлен готическим романом Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста». Лючия становится жертвой семейных и политических интриг своего брата Энрико, уверившего ее в неверности возлюбленного Эдгардо. Против своей воли героиня выходит замуж за нелюбимого. В то время как она ставит свою подпись под брачным контрактом, появляется Эдгардо. Он обвиняет девушку в измене и бросает к ее ногам ранее подаренное обручальное кольцо. Лючия, потеряв рассудок, в брачную ночь убивает своего мужа Артуро¹, а затем выходит в окровавленном платье к гостям. В финале сцены сумасшествия она умирает.

¹ Обратим внимание, что в романе В. Скотта Люси, литературный прототип Лючии, успевает лишь ранить нелюбимого супруга (глава XXXIV).

Опера Римского-Корсакова «Царская невеста» основана на одноименной драме Льва Мея. Марфа Собакина — невольная жертва отравления. Страстно влюбленный в нее боярин Григорий Грязной, поднося Марфе кубок с вином, полагает, что подсыпал в него приворотное зелье. Однако покинутая им Любаша успевает подменить зелье на смертельный яд. Во время помолвки Марфы и Ивана Лыкова приходит весть о том, что девушка выбрана в невесты царя Ивана Грозного. Под действием яда здоровье ее резко ухудшается, а после рассказа Грязного о казни Лыкова, якобы виновного в ее отравлении, Марфа теряет сознание. Очнувшись, она оказывается в своем, далеком от реальности, воображаемом мире.

Как видим, в обоих случаях причиной помешательства героинь является несчастная любовь, точнее, невозможность обрести любимого человека. Французский поэт Теофиль Готье в «Заметках о Жизели и Виллисах» дал возвышенно-поэтическую трактовку этого явления: «У женщин разум находится в сердце; раненое сердце — больная голова» [Gautier, 13]. И Лючия, и Марфа — влюбленные молодые девушки, которым судьба наносит жестокий удар и обрекает на гибель. Будучи невестами по принуждению, они обе мечтают о воссоединении с любимым и в сценах безумия грезят о венчании:

- «Лючия ди Ламмермур»: «Горят огни венчальные, несутся к небу гимны. Вот и священник! Руку мне ты дай свою, о радость! Ты мой, а я твоя теперь, нас бог соединяет» [«Лючия ди Ламмермур». Либретто].
- «Царская невеста»: «Гляди: вон там, вон там, что злат венец, есть облячко высоко. Венцы такие ж, милый мой, на нас наденут завтра» [«Царская невеста». Либретто].

Появление упомянутых героинь в сценах сумасшествия, их внешний облик и особенности поведения отмечены близкими по смыслу сценическими ремарками:

- «Лючия ди Ламмермур»: «Лючия вся в белом; лицо ее, бледное как смерть, делает ее похожей больше на привидение, чем на живое существо. Взгляд ее неподвижен, движения судорожны, странная улыбка показывает не только безумие, но близость смерти» [«Лючия ди Ламмермур». Либретто].
- «Царская невеста»: «Марфа выбегает бледная, встревоженная; летник ее в беспорядке, волосы растрепаны, на голову небрежно накинута золотой венец» [«Царская невеста». Либретто].

Некоторые зарубежные авторы, например, канадский музыковед Мэри Энн Сمارт, считают, что в этой сцене Лючия внешне напоминает безумную Офелию в исполнении англо-ирландской актрисы Гарриет Смитсон (белое платье, растрепанные волосы, шатающаяся походка) [Smart 1992, 125–126]. Марфу же с шекспировской Офелией сближает сюжетный мотив воображаемого цветка. В четвертом акте трагедии «Гамлет» потерявшая рассудок Офелия дарит цветы окружающим, не узнавая тех, кто стоит перед ней. Марфе чудится сад, в котором она гуляет с Ваней и находит лазерный колокольчик.

Лючия и Марфа, как и Офелия, имеют ярко выраженные нарушения восприятия действительности. Драматизм ситуации заключается в том, что они обращаются к мужчинам, по чьей вине страдают, и принимают за своих возлюбленных: Лючия называет Энрико именем Эдгардо, а Марфа видит в Грязном Ивана Лыкова. Врач-психиатр А. М. Терехин в книге «Сумасшествия в музыкальном театре: опера, балет» так определяет диагнозы каждой из них:

- Лючия («Лючия ди Ламмермур»): «Учитывая ложные узнавания, спутанность сознания, а также бредовые высказывания, которые возникли у психически здорового человека после сильной психической травмы (навсегда разлука с любимым и ненавистный брак) можно думать об остром полиморфном психотическом расстройстве (реактивный параноид)» [Терехин 2020, 27].
- Марфа («Царская невеста»): «Инттоксикационный психоз, вызванный передозировкой атропина, для которого характерны нарушение ориентировки в окружающей среде, зрительные галлюцинации. Важно отметить, что передозировка атропином приводит к смертельному исходу не сразу, а в течение длительного времени» [Терехин 2020, 76].

В обсуждаемых операх, как и во многих других, присутствие аудитории является неперенным условием сцен сумасшествия. Участие других действующих лиц и хора в трагических событиях жизни Лючии и Марфы, безусловно, усиливает психологически напряженный градус оперного действия. Также в этих сценах претерпевают изменения характеры некоторых главных персонажей. Энрико и Грязной, видя страдания девушек, полностью раскаиваются в своих поступках.

Сцена безумия Лючии — жемчужина мелодического стиля Доницетти. Чарующую красоту *bel canto* дополняет колоратура. Сумасшествие как будто освобождает голос Лючии от уз слова и дает ему свободу полета. Текстовая фраза находится во власти фразы музыкальной. Вокаль-

ная партия широкого диапазона включает виртуозные пассажи (подобно трансцендентным этюдам Ференца Листа) и многочисленные мелизмы: «Доницетти и Беллини установили новый стандарт выражения безумия и в процессе создали один из самых красивых и сложных репертуаров для колоратурного сопрано» [Christenson 2017, 34].

На премьере оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти использовал редкий инструмент — стеклянную гармонику, таинственный тембр которой усиливал передачу состояния сумасшествия героини. Однако впоследствии композитор заменил солирующий инструмент на флейту. По словам музыковеда Тиффани Гаурики Шармы, «флейта — воплощение ее [Лючии] безумия, принимающего формы призрака у фонтана, неземной музыки и даже самого Эдгардо. По мере того как растет ее безумие, возрастает и роль флейты. Как только Лючия начинает петь быстрые колоратурные фразы в конце арии, флейта, буквально удваивает их, подерживая неистовое состояние героини <...>. Кульминацией сцены является знаменитая каденция флейты, когда безумие Лючии достигает своего апогея. Каденция — это исключительно разговор Лючии и флейты» [Sharma 2020, 25].

Вокальная партия Марфы в сцене сумасшествия поражает красотой, не уступающей итальянскому *bel canto*, но основанной на русской песенности. Ее чистота, трогательность, хрупкость, контрастирующая с драматизмом ситуации, образует кульминацию «тихого плана». После премьеры композитор писал Н. И. Забеле-Врубелю, первой исполнительнице партии Марфы: «В „Царской невесте“ оказалось возможным настоящее пение <...> в пении заключается и драматизм, и сценичность, и все, что требуется от оперы» [цит. по: Мугинштейн 2020, 206].

В комплексе выразительных средств сцены безумия Марфы важнейшая роль отводится гармонии. Созданию трагической образности способствует необычная аккордовая последовательность (VII₇/IV — I_{6,4}), которую отечественный музыковед В. А. Цуккерман называет «мотивом Марфы-страдальницы». Она предстает в двух вариантах звучания, различных по смыслу: минорном и мажорном. «В первом случае это выражение муки и душевного мрака, во втором („собственно — мажорном“) — светлая мечта, галлюцинация», — отмечает В. А. Цуккерман [Цуккерман 1975, 280]. Минорный вариант, сопровождающий возглас Марфы «Ох, этот сон», «служит воплощению *страшной реальности* („загублена страдальница царевна“ — слова хора)», мажорный «призван воплотить иллюзию, *обманчивый призрак счастья*², еще возникающий в помутненном

² Курсив В. А. Цуккермана (в оригинале выделено с помощью разрядки).

сознании Марфы („Ах, что со мной? Ты жив, Иван Сергеич?“) [Цуккерман 1975, 288]. В работах некоторых исследователей встречаются другие формулировки: минорный вариант именуют «мотивом сна», а мажорный — «аккордами безумия» (ил. 1, ил. 2).



Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста»: мотив Марфы-страдалицы (минорный вариант). 4 действие, сцена и ария Марфы, ц. 204, тт. 1–3

Fig. 1. N. A. Rimsky-Korsakov. Opera “The Tsar’s Bride”: “The Motif of Marfa the Sufferer” (minor version). 4 act, Scene and aria of Marfa, rehearsal number 204, meas. 1–3



Ил. 2. Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста»: «мотив Марфы-страдалицы» (мажорный вариант). 4 действие, сцена и ария Марфы, ц. 201, тт. 2–5

Fig. 2. N. A. Rimsky-Korsakov. Opera “The Tsar’s Bride”: “The motif of Marfa the Sufferer” (major version). 4 act, Scene and aria of Marfa, rehearsal number 201, meas. 2–5

Согласно сложившейся в итальянской опере традиции, сцена безумия Лючии построена по принципу «двойной арии»: ее первая, медленная, часть называется “cavatina” («каватина»), а вторая, быстрая, — “cabaletta” («кабалетта»). Каждая из них предваряется речитативом. Получается следующая последовательность разделов: речитатив-каватина-речитатив-кабалетта. В данной форме написано большинство сцен сумасшествия в операх Доницетти и Беллини. Как известно, функция речитатива заключается

в кратком вступлении, подготовке к арии. Доницетти меняет его предназначение: 32-тактовой каватине предшествует 132-тактовый речитатив. Столь значительные масштабы объясняются сценической ситуацией. Поведение Люции после убийства мужа, ее бредовые высказывания, резкие перепады настроения «выдают» психически сложное и неустойчивое состояние героини. Чередование сольных, ансамблевых и хоровых эпизодов выстраивается в сквозную развернутую сцену (таблица 1).

Первый раздел. Речитатив	Хор “Oh, giusto cielo” <i>Andante c-moll</i>	Лючия “Il dolce suono”	Лючия “Ohime, sorge il tremendo” <i>Allegro vivace as-moll</i>	Лючия “Sparsa e di rose” <i>Andante Es-dur</i>
Второй раздел. Каватина	Лючия “Al fin son tua” <i>Andante Es-dur</i>	Норман, Раймондо, хор “Abbi in si crudo” <i>es-moll</i>	Лючия “Del ciel clemente” <i>Es-dur</i>	
Третий раздел. Речитатив	Раймондо, Энрико, хор “S'avanza Enrico” <i>Allegro Ces-dur</i>	Лючия “Non mi guardar si fiero” <i>f-moll</i>	Лючия, Энрико, Раймондо <i>Allegro mosso G-dur</i>	
Четвертый раздел. Кабалетта	Лючия “Spargi d'amaro pianto” <i>Moderato Es-dur</i>	Энрико, Раймондо, хор <i>Piu mosso</i>	Лючия “Spargi d'amaro pianto” <i>Es-dur</i>	Лючия, Энрико, Раймондо, хор <i>Piu mosso</i>

Таблица 1. Схема сцены безумия Люции “Il dolce suono”

Tab. 1. Diagram of Lucia's madness scene “Il dolce suono”

В сцене сумасшествия Люции особую роль выполняют ранее звучавшие темы, возвращающиеся в виде оркестровых реминисценций. Одна из них — основная тема любовного дуэта Люции и Эдгардо из первого действия “Verranno a te sull'aure” («К тебе на крыльях ветра»). Она проводится в разделе первого речитатива в оркестре у солирующих флейты и кларнета на фоне пиццикато струнных. Использование короткого восьмитактового раздела мелодии дает понять, что Лючия заново переживает счастливое время, проведенное с Эдгардо (ил. 3).

Мэри Энн Сمارт указывает еще на две реминисценции в этой сцене. В отличие от запоминающейся темы любовного дуэта, их труднее «расслышать», поскольку они завуалированы и мелодически изменены.

Согласно версии ученого, знаменитое меланхолическое вступление флейты — варьированная мелодия каватины героини из первого действия “Regnava nel silenzio” («Тихая ночь царила вокруг») (ил. 4).

Несмотря на то, что темп, размер каватины и оркестрового вступления различаются, в мелодическом рисунке обеих тем есть сходство: выразительные ходы на кварту и сексту, за которыми следуют закругленные окончания фраз. По мысли Смарт, оркестровое вступление передает спутанность сознания героини [Smart 1992, 138].

Moderato assai
♩ = 100

Ver - ran - noa te sul - l'a - u - re i
miei so - spi - ri ar - den - ti

Allegretto
♩ = 100

Fl. and Cl.

Ил. 3. Г. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур». Реминисценция I:

1 действие, сцена и дуэт-финал, ц. 46, тт. 1–8;

3 действие, сцена и ария Лючии, ц. 25, тт. 3–9

Fig. 3. G. Donizetti. Opera “Lucia di Lammermoor”. Reminiscence I:

Act 1, stage and duet-finale, rehearsal number 46, meas. 1–8;

Act 3, scene and aria of Lucia, rehearsal number 25, meas. 3–9

p

Re-gna-va nel - si - len - zi-o al - ta la not-te e bru - na

Fl.
p



Ил. 4. Г. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур». Реминисценция II:

1 действие, сцена и каватина Лючии, ц. 25, тт. 2–5;

3 действие, сцена и ария Лючии, ц. 23, тт. 32–37

Fig. 4. G. Donizetti. Opera “*Lucia di Lammermoor*”. Reminiscence II:

Act 1, stage and cavatina of Lucia, rehearsal number 25, meas. 2–5;

Act 3, scene and aria of Lucia, rehearsal number 23, meas. 32–37

Третья реминисценция — измененный вариант темы из сцены подписания свадебного контракта Лючии с Артуро из второго действия (ниспадающий мотив в партии виолончелей, который имитируют октавой выше первые скрипки в унисон с гобоем). В сцене сумасшествия мелодия темы инкрустирована более мелкими длительностями (первые скрипки, флейта и гобой), но идея нисходящего движения остается прежней [Smart 1992, 138]. В это время бедняжке мерещится ее венчание с Эдгардо (ил. 5).



Ил. 5. Г. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур». Реминисценция III:

2 действие, сцена, квартет и финал, ц. 38, тт. 3–7;

3 действие, сцена и ария Лючии, ц. 28, тт. 1–4

Fig. 5. G. Donizetti. Opera “*Lucia di Lammermoor*”. Reminiscence III:

Act 2, stage, quartet and finale, rehearsal number 38, meas. 3–7;

Act 3, scene and aria of Lucia, rehearsal number 28, meas. 1–4

Насыщенная драматическими событиями, сцена безумия Марфы имеет сквозной характер. Действие разворачивается стремительно. Фактически сцена сумасшествия начинается с момента появления героини в четвертом акте (таблица 2).

Сцена II	Грязной «Большой поклон боярину Василию Степанычу!» <i>Allegro moderato e marziale</i> <i>D-dur</i>	Марфа «Пустите! я сама хочу все слышать!» <i>Animato assai</i> <i>E-dur</i> Домна Сабурова, сеньные девушки	Грязной «Великий государь» <i>D-dur</i> Марфа	Грязной «Дозволь держать другую речь!»	Квинтет (Марфа, Домна Сабурова, Дуняша, Грязной, Собакин) с хором <i>Andante h-moll</i>
Сцена II	Марфа «Ах, что со мной?» <i>H-dur</i> Грязной, Собакин	Марфа «В палату вошел Грязной» <i>Allegro moderato</i>	Грязной «Бояре! Я...я грешник окаянный!» <i>Lento maestoso d-moll</i> Малюта, Марфа, хор	Марфа (речитатив) «Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем?» <i>Andante B-dur</i>	Марфа «Не хочешь ли теперь меня догнать?» <i>Vivo scherzando h-moll</i>
Сцена II	Марфа «Ах, посмотри» <i>Adagio</i>	Марфа «Ох, этот сон!», «мотивы Марфы-страдалицы»	Марфа (ария) «Взгляни, вон там, над головой» <i>Larghetto assai Des-dur</i>		
Сцена III	Грязной «Нет, нет, не стерпеть!» <i>Allegro agitato d-moll</i>	Любаша «Разведайся со мною!» <i>b-moll</i> Грязной, Марфа, другие и хор	Грязной «Страдалица невинная, прости!» <i>Lento ma non troppo d-moll</i>	Марфа «Приди же завтра, Ваня!» <i>Larghetto assai Des-dur</i> Другие и хор	

Таблица 2. Схема сцены безумия Марфы «Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем»

Tab. 2. Diagram of the scene of Marfa's madness "Ivan Sergeyevich, do you want to go to the garden"

Как и у Люции, в сцене безумия Марфы можно выделить три реминисценции. Примечательно, что все они основаны на материале первой арии Марфы. Так, речитатив героини из четвертого действия «Иван

Сергеич, хочешь в сад пойдем» идентичен речитативу «В Новгороде мы рядом с Ваней жили» из второго действия. В обоих случаях восходящая хроматическая тема проводится как в вокальной партии героини, так и в оркестре. Варьированию, правда, подвергается оркестровка, в частности, в сцене сумасшествия отсутствуют валторны, но задействована арфа (ил. 6).

Molto andante ♩ = 60

В Нов - го - ро - де мы ря - дом с Ва - ней жи - ли.
У них был сад та - кой боль - шой, те - нис - тый.

Andante

И - ван Сер - ге - ич, хо - чешь в сад пой - дем.
Ка - кой де - нек, так зе - лень - ю и пах - нет.

Ил. 6. Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». Реминисценция I:
2 действие, ария Марфы, ц. 102, тт. 1–8;
4 действие, сцена и ария Марфы, ц. 201, тт. 6–12

Fig. 6. N. A. Rimsky-Korsakov. Opera “The Tsar’s Bride”. Reminiscence I:
Act 2, aria of Marfa, rehearsal number 102, meas. 1–8;
Act 4, scene and aria of Marfa, rehearsal number 201, meas. 6–12

Буквально следом за ней появляются две другие реминисценции. Сначала звучит оркестровая тема «бега» из средней части первой арии Марфы. Девушка предлагает Лыкову (Грязному) поиграть с ней в салки (ремарки: «хлопает в ладоши», «бежит», «останавливается»). В контексте сцены эта прежде мажорная жизнерадостная тема приобретает тревожно-лихорадочный оттенок благодаря изменению тональности, размера и ритма (A-dur меняется на h-moll, $\frac{2}{4}$ на $\frac{6}{8}$, фигура «восьмая и две шестнадцатые» на триоли восьмыми) (ил. 7).

Третьей реминисценцией является основная тема первой арии Марфы «Как теперь гляжу на зеленый сад», нежно звучащая у солирующего



Ил. 7. Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». Реминисценция II:
2 действие, ария Марфы, ц. 105, тт. 1–8;
4 действие, сцена и ария Марфы, ц. 202, тт. 1–7

Fig. 7. N. A. Rimsky-Korsakov. Opera “The Tsar’s Bride”. Reminiscence II:
Act 2, aria of Marfa, rehearsal number 105, meas. 1–8;
Act 4, scene and aria of Marfa, rehearsal number 202, meas. 1–7



Ил. 8. Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». Реминисценция III:
2 действие, ария Марфы, ц. 103, тт. 1–8;
4 действие, сцена и ария Марфы, ц. 203, тт. 1–8

Fig. 8. N. A. Rimsky-Korsakov. “The Tsar’s Bride”. Reminiscence III:
Act 2, aria of Marfa, rehearsal number 103, meas. 1–8;
Act 4, scene and aria of Marfa, rehearsal number 203, meas. 1–8

кларнета на фоне тремоло струнных с сурдинами, пиццикато виолончели, арфы. В это время героиня произносит: «Ах, посмотри: какой же колокольчик я сорвала лазоревый!» (ил. 8).

Отдельно стоит сказать о теме «золотых венцов», на которой построена ария Марфы «Взгляни, вон там, над головой». Зарождается она еще в коде увертюры (период), выполняя свою драматургическую нагрузку в рамках симфонического номера. Затем она кратко проводится во втором действии в арии Марфы на словах «Что золотые венцы» (две фразы в оркестре). В наиболее полном, завершенном виде тема представлена именно в заключительной арии Марфы (простая двухчастная репризная форма с дополнением), выполняющей роль кульминации сцены сумасшествия. Отечественный музыковед Г. И. Благодатов так описал характер этого эпизода: «Впечатляющая сила второй арии Марфы во многом зависит от контраста — безумие героини и ощущение света, радости, о которых говорят и текст, и музыка — парящая в самом высоком регистре мелодия скрипок, легкие аккорды деревянных духовых (без валторн!), колеблющаяся фигурация альтов, арпеджио арфы и виолончелей пиццикато» [Благодатов 1969, 235].

Чередование «инструментальной» (реминисценция) и вокальной арий может вызвать ассоциацию с формой двойной арии в опере Доницетти, дуэт Марфы и кларнета — с дуэтом Лючии и флейты.

Сцены безумия Лючии и Марфы романтически идеализированы. Это отвечает эстетике красивого пения и зрелищности оперного спектакля. В них не нужно искать изображение клинического состояния безумия, поскольку следует помнить, что в опере данная тема всегда подчиняется как художественному замыслу, так и времени создания произведений. Также несомненный отпечаток накладывает индивидуальный почерк автора музыки или целой оперной школы.

В иностранных исследованиях встречаются различные, и даже противоположные, трактовки сцены безумия Лючии. Представительница феминистической теории Сьюзан Макклари, рассуждая о вечных проблемах взаимоотношения полов, рассматривает ее как протест и победу женщины над деспотичным миром мужчин, о чем на уровне тональной логики свидетельствует господство *Es-dur* [McClary 1991, 98]. Мнение Макклари весьма актуально в наше время, когда осовременивание того или иного сюжета часто связывают с критикой патриархального общества. Иную позицию занимает Мэри Энн Сمارт. По ее мнению, сцена сумасшествия Лючии — пример психологической катастрофы сломленной обстоятельствами женщины: «В конце концов, она побеждена как силами музыкального языка, так и гнетущей силой сюжета...» [Smart 1992, 141].

М. Л. Мугинштейн справедливо отмечал: «Сумасшествие Марфы, чей хрупкий идеальный мир не выдерживает жестокого натиска, — эхо прекрасных героинь Беллини и Доницетти, вытесненных в безумие — последний всплеск угадывающей жизни <...>. Ее ария в финале „Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем“ — взлет выстрадавшей и не нашедшей себя в земном мире души — вершина „Царской невесты“ как лирического театра романтизма» [Мугинштейн 2020, 206].

Список источников

- [1] Благодатов 1969 — *Благодатов Г. И.* История симфонического оркестра. Ленинград : Музыка, 1969. 312 с.
- [2] «Лючия ди Ламмермур». Либретто — Лючия ди Ламмермур. Гаэтано Доницетти. Опера в трех действиях. Либретто С. Каммарано. Электронная версия: URL: <http://libretto-oper.ru/donizetti/lyuchiya-di-lammermur> (дата обращения: 26.03.2022).
- [3] Мугинштейн 2020 — *Мугинштейн М. Л.* Этюды к истории оперы. Москва : Digital Art, 2020. 488 с.
- [4] Терехин 2020 — *Терехин А. М.* Сумасшествия в музыкальном театре: опера, балет. Санкт-Петербург : Свет, 2020. 112 с.
- [5] «Царская невеста». Либретто — Царская невеста. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Опера в четырех действиях. Либретто Л. Мея в обработке И. Ф. Тюменева. Электронная версия: URL: <http://operalib.eu/zpdf/fidanzar.pdf> (дата обращения: 26.03.2022).
- [6] Цуккерман 1975 — *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2: О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Москва : Советский композитор, 1975. 464 с.
- [7] Christenson 2017 — *Christenson R. G.* Expressions of Madness in Coloratura Mad Scenes of Bel Canto Operas. A Senior Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation in the Honors Program Liberty University, 2017, 36 p.
- [8] Gautier 1845 — *Gautier T.* Notice sur Giselle ou Les Wilis // Les Beautés de l'Opéra, ou chefs-d'oeuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres / sous la direction de Giralton; avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles. Paris : Soulié, 1845. P. 1–24.
- [9] McClary 1991 — *McClary S.* Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality. London : Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991. 222 p.
- [10] Sharma 2020 — *Sharma T. G.* Lucia's Liberation: Feminine Madness in Donizetti's *Lucia di Lammermoor*. Wellesley College, Submitted in Partial Fulfillment of the Prerequisite for Honors in Music, 2020. 49 p.
- [11] Smart 1992 — *Smart M. A.* The Silencing of Lucia // Cambridge Opera Journal. 1992. Vol. 4, no 2. P. 119–141.

References

- [1] Blagodatov, Georgiy I. (1969). *Istoriya simfonicheskogo orchestra* [History of the Symphony Orchestra]. Leningrad : Muzyka, 312 p. (in Russian).
- [2] Lucia di Lammermoor. Gaetano Donizetti. Opera v trekh deystviyakh. Libretto S. Kammarrano. Available at: <http://libretto-oper.ru/donizetti/lyuchiya-di-lammermur> (accessed: 26.03.2022).
- [3] Muginshteyn, Mikhail L. (2020). *Etyudy k istorii opery* [Sketches for the history of opera]. Moscow : Digital Art, 488 p. (in Russian).
- [4] Terekhin, Aleksandr M. (2020). *Sumasshestviya v muzykal'nom teatre: opera, balet* [Madness in musical theater: opera, ballet]. St. Petersburg : Svet, 112 p. (in Russian).
- [5] Tyumenev, Il'ya F. (1898). *Tsarskaya nevesta. Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. Opera v chetyrekh deystviyakh* [The Tsar's Bride. Opera in four acts by Nikolai Rimsky-Korsakov]. Libretto on the Lev A. Mei's drama arranged by Il'ya F. Tyumenev. Available at: <http://operlib.eu/zpdf/fidanzar.pdf> (accessed: 26.03.2022).
- [6] Tsukkerman, Viktor A. (1975). *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy* [Musical-theoretical essays and sketches]. Iss. 2: O muzykal'noy rechi N. A. Rimskogo-Korsakova [About the musical speech of Nikolai Rimsky-Korsakov]. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 464 p. (in Russian).
- [7] Christenson, Rachel G. (2017). *Expressions of Madness in Coloratura Mad Scenes of Bel Canto Operas*. A Senior Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation in the Honors Program Liberty University, 36 p.
- [8] Gautier, Theophile (1845). Notice sur Giselle ou Les Wilis. In *Les Beautés de l'Opéra, ou chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres*. Paris : Soulié, pp. 1–24.
- [9] McClary, Susan (1991). *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. London : Minneapolis : University of Minnesota Press, 222 p.
- [10] Sharma, Tiffany G. (2020). *Lucia's Liberation: Feminine Madness in Donizetti's Lucia di Lammermoor*. Wellesley College, Submitted in Partial Fulfillment of the Prerequisite for Honors in Music, 49 p.
- [11] Smart, Mary A. (1992). "The Silencing of Lucia". In *Cambridge Opera Journal*. 1992. Vol. 4, no. 2, pp. 119–141.

Статья поступила в редакцию: 29.03.2022; одобрена после рецензирования: 03.04.2022; принята к публикации: 30.05.2022.

The article was submitted 29.03.2022; approved after reviewing 03.04.2022; accepted for publication 30.05.2022.



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

ловины XX века», «Западноевропейская опера XVII–XVIII вв.: характер героя и поэтика жанра», учебное пособие «Гармония классического стиля», «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк», «Семантические этюды»). Активно работает на радио. Сфера научных интересов — теория интертекстуальности, концепция музыкального текста, история оперного театра, музыкальное искусство XX века, семиотика музыки

Светлана Валерьевна Иванова — кандидат искусствоведения (2012), доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского университета промышленных технологий и дизайна, научный сотрудник Российского института истории искусств. Читала курсы лекций в Санкт-Петербургском государственном университете, Санкт-Петербургском государственном институте культуры, Санкт-Петербургском государственном институте кино и телевидения, Музее христианской культуры. Куратор выставок; участник проектов «Воскресная программа интеллектуального досуга» в Михайловском театре и «Эпоха просвещения» в Большом драматическом театре имени Г. А. Товстогова. Участвовала в более чем 50 международных научных конференциях. Автор трех монографий, более 40 научных статей. Сфера научных интересов — христианское изобразительное искусство Средних веков, западноевропейское искусство, византийская иконография.

Дмитрий Вадимович Любимов — аспирант кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского. Окончил отделение теории музыки Пермского музыкального колледжа (2016). В 2017–2022 годах обучался в Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки по специальности «Музыковедение». Сфера научных интересов — русская и зарубежная опера, проблемы современного музыкального театра. В настоящее время

Svetlana V. Ivanova — PhD in Arts (2012), Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, St. Petersburg University of Industrial Technologies and Design, Research Fellow at the Russian Institute of Art History. Read courses of lectures at St. Petersburg State University, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg State Film and Television Institute, at the Museum of Christian Culture. Exhibition curator; participant in the projects “The Sunday Program of Intellectual Leisure” at the Mikhailovsky Theater and “The Age of Enlightenment” at the Tovstonogov Bolshoi Drama Theater. Participated in more than 50 international scientific conferences. Author of three monographs, more than forty scientific articles. Research interests — Christian fine art of the Middle Ages, European art, Byzantine iconography.

Dmitry V. Lyubimov — Postgraduate Student of the Music History Department of Urals Mussorgsky State Conservatoire. Graduated from the department of Music Theory of the Perm Music College (2016). In 2017–2022 he studied at the Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory (specialty “Musicology”). His scientific interests include Russian and foreign opera studies, problems of modern musical theater. He is currently working on the theme of madness in European opera. Active participant of International and Russian

мя ведет работу над темой сумасшествия в европейской опере. Активный участник международных и всероссийских научно-практических конференций в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Казани, Саратове, Новосибирске, Перми, автор публикаций в российских научных журналах. Дважды лауреат Международного конкурса научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства (Москва, РАМ имени Гнесиных).

Марина Михайловна Подгузова — арфистка, лауреат Международных конкурсов. С отличием окончила Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского, а также аспирантуру по классу арфы народной артистки России, профессора О. Г. Эрдели. Ученую степень кандидата искусствоведения также получила в Московской консерватории (2009). Автор книги «Арфовое искусство России 1-й половины XX века (творчество и исполнительство)», редактор-составитель сборников пьес для арфы. Ряд ее научных статей опубликован в музыковедческих журналах и сборниках статей России.

Елена Викторовна Титова — кандидат искусствоведения (1985), доцент (1992), заведующая кафедрой теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры. Окончила Ленинградскую консерваторию по специальности «Музыковедение» (1980). Под ее руководством защищено 30 дипломных работ, 3 кандидатских диссертации. Область научных интересов: музыкальное искусство, теория музыки, музыкальный текст, гармония. Изданы монографии «Музыкальная фактура: вопросы теории» (1992) «Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых понятий» (2013) (в соавторстве с Т. С. Бершадской); разделы в учебнике «Теория музыки» (2018), ряд учебных пособий. Имеет более 70 научных публикаций (в т. ч. в Германии, Голландии).

scientific and practical conferences in Moscow, Saint Petersburg, Nizhny Novgorod, Kazan, Saratov, Novosibirsk, Perm, author of publications in Russian scientific journals. Twice laureate of the International Competition of Students' Research Works in the Field of Musical Art (Moscow, Gnessin Russian Academy of Music).

Marina M. Podguzova — harpist, laureate of international competitions. Graduated with honors from the Moscow Tchaikovsky Conservatory, as well as the postgraduate program in the harp class of the People's Artist of Russia, Professor Olga G. Erdeli. She also received her PhD degree in Arts from the Moscow Conservatory (2009). Author of the book "The Art of the Harp of Russia in the First Half of the 20th Century (Creativity and Performance)", editor-compiler of collections of pieces for the harp. A number of her scientific articles have been published in musicological journals and collections of articles in Russia.

Elena V. Titova — PhD (Arts, 1985), Associate Professor (1992), Head of the Department of Music Theory at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor of the Department. Graduated from the Leningrad Conservatory as a musicologist (1980). She has been the scientific advisor of 30 diploma works, and 3 PhD dissertations. The scope of her scientific interests encompasses musical art, theory of music, musical text, harmony. She has published such monographs as "The musical texture: theoretical issues" (1992), "Music pitch structure. Vocabulary of key concepts" (2013) (in collaboration with Tatyana S. Bershadskaya); sections in the textbook "Music theory" (2018), a number of training manuals. She has more than 70 scientific publications (including those in Germany and the Netherlands).

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 14. № 3. 2022

Подписано в печать 12.09.2022. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Печ. л. 7,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 246.

Отпечатано ИП Копыльцов П. И.
394052, Воронежская область, город Воронеж,
улица Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 (950) 765-69-59
e-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru