

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

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 (научный сотрудник НЦНМ МГК)
А. Н. Романычева, редактор английских
текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (доктор 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)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
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, 2025

Содержание

Статьи

Татьяна Шабалина

Рукопись № 4500 в Санкт-Петербургской консерватории: к истории рецепции Мессы И. С. Баха BWV 232 **8**

Зивар Гусейнова

Музыкально-теоретические записи В. Ф. Одоевского в церковных нотированных рукописях его собрания **46**

Ирина Чудинова

К проблеме метода литургического искусствознания: рукописный Типик Соловецкого монастыря как «партитура симфонии симфоний» **62**

Дарья Володягина

Томас Адес как наследник традиций Бенджамина Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель» **78**

Ксения Савицкая

Н. К. Метнер и петербургская фортепианная школа **98**

Чжан Сунао

Тромбоны в зингшпиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта» **112**

Рецензии

Владимир Гуревич

Уроки мастера **132**

Сведения об авторах **140**

Информация для авторов **144**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Tverdokskaya, Deputy Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary,
Editor (*Research Fellow, Kliment Kvitka Folk
Music Center at the Tchaikovsky Moscow State
Conservatory*)
Anastasiia Romanycheva, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History,
Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in 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.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2025

Contents

Articles

Tatiana Shabalina

The Manuscript No. 4500 in Saint Petersburg Conservatory: To the Reception History of J. S. Bach's Mass BWV 232 **8**

Zivar Guseinova

Musical-Theoretical Remarks of Vladimir Odoyevsky in Znamenny Manuscripts from his Collection **46**

Irina Chudinova

On the Problem of the Method of Liturgical Art Criticism: The Handwritten Typicon of the Solovetsky Monastery as a "Score of a Symphony of Symphonies" **62**

Daria Volodyagina

Thomas Adès as a Follower of the Traditions of Benjamin Britten: About Variation and Polyphonic Forms in the Operas "The Tempest" and "The Exterminating Angel" **78**

Ksenia Savitskaya

Nikolai Medtner and the Petersburg Piano School **98**

Zhang Songao

Trombones in Franz Schubert's Singspiel "Des Teufels Lustschloss" **112**

Reviews

Vladimir Gurevich

The Master's Lessons **132**

Contributors to this issue **140**

Directions to contributors **144**

Научная статья

УДК 788.2

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.006

Тромбоны в зингшпиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта»

Чжан Сунао

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия
chzhan.sunao@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-9972-7497>

Аннотация. В последние десятилетия оперное наследие Франца Шуберта вызывает большой интерес исполнителей, постановщиков и музыковедов. Исследователи сходятся во мнении, что мастерство и оригинальность композитора в театральной музыке не уступает таковым в жанрах песни, симфонии, квартета. Своеобразие шубертовского почерка проявилось в различных аспектах музыкальной композиции, но особое внимание привлекает оркестровка оперных произведений.

В статье исследуется роль тромбонов в одном из ранних сочинений Шуберта — зингшпиле «Увеселительный замок черта» (1814). Хотя опус был создан семнадцатилетним композитором под руководством Антонио Сальери, смелость и новизна трактовки тромбонов в нем не только превосходит оркестровые находки учителя, но и значительно опережает достижения современников. В оркестровой музыке рубежа XVIII–XIX вв. тромбоны не были солирующими инструментами: даже экстраординарное соло тенор-тромбона в *Tuba mirum* из Реквиема Моцарта обычно исполнялось на фаготе, как свидетельствовал один критик в 1846 г. В зингшпиле Шуберта партиям тромбонов поручено несколько сольных эпизодов, более того, они выполняют важнейшие драматургические, темброво-колористические, динамические функции.

Анализ партитуры первой, полностью сохранившейся, редакции зингшпиля показывает, что из двадцати трех номеров сочинения (не считая увертюры) тромбоны участвуют в двенадцати, причем их активность неуклонно возрастает в конце каждого акта и в общем финале. Автором рассматриваются наиболее репрезентативные фрагменты партитуры, в которых тромбоны трактуются как сольная секция или в составе группы инструментов, наделенных самостоятельным тематическим материалом; как инструменты, дублирующие вокальные или хоровые партии; в качестве динамического средства в кульминационных разделах.

Ключевые слова: Ф. Шуберт, зингшпиль «Увеселительный замок черта», тромбон, соло тромбонов, тембр, оркестровка, партитура, динамика, драматургия

Для цитирования: Чжан Сунао. Тромбоны в зингшпиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта» // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 112–129.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.006>

© Чжан Сунао, 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.006

Trombones in Franz Schubert's Singspiel "Des Teufels Lustschloss"

Zhang Songao

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia
chzhan.sunao@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-9972-7497>

Abstract. In recent decades, Franz Schubert's operatic legacy has attracted considerable interest from performers, directors, and scholars alike. Researchers increasingly agree that the composer's mastery and originality in theatrical music are no less remarkable than in the genres of song, symphony, or string quartet. The identity of Schubert's musical language manifests itself in various aspects of composition, but particular attention has been drawn to the orchestration of his operatic works and several related issues that warrant thorough investigation. This article explores the role of trombones in one of Schubert's early compositions — the singspiel *Des Teufels Lustschloss* (1814). Although the work was written by the seventeen-year-old composer under the guidance of Antonio Salieri, the boldness and innovation of Schubert's treatment of trombones not only surpass his teacher's orchestral practices but also significantly outpace those of his contemporaries. In orchestral music of the late 18th and early 19th centuries, trombones were not considered solo instruments. Even the exceptional tenor trombone solo in the *Tuba mirum* of Mozart's *Requiem* was commonly performed on the bassoon, as noted by a critic in 1846. In Schubert's *singspiel*, however, the trombone parts include several solo episodes and fulfil crucial dramaturgical, timbre-colouristic, and dynamic functions. These functions are elucidated through analysis of the score of the first, fully preserved version of the *singspiel*. Of the twenty-three numbers in the work (excluding the overture), trombones are featured in twelve, with their activity steadily increasing toward the end of each act and in the general finale. The author examines the quintessential episodes in which the trombones are treated as a solo section or as part of an ensemble with independent thematic material; as instruments doubling vocal or choral lines; and as a method of achieving dynamic intensity in climactic episodes.

Keywords: F. Schubert, *singspiel* "Des Teufels Lustschloss", trombone, trombone solos, timbre, orchestration, score, dynamics, dramaturgy

For citation: Zhang Songao. Trombones in Franz Schubert's Singspiel "Des Teufels Lustschloss". *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 112–129. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.006>

© Zhang Songao, 2025

Тромбоны в зингшпиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта»

Несмотря на трагически короткий жизненный путь, Франц Шуберт оставил внушительное наследие: около 950 произведений, из которых более 600 — вокальные опусы. Данный показательный факт может привести к ошибочному заключению, что талант Шуберта проявился, в основном, в жанре песни, а его театральные сочинения (оперы, зингшпили, музыка к драмам) имеют лишь второстепенное значение. Чтобы расстаться с этим предубеждением, достаточно обратиться к любому из 11-ти зингшпилей Шуберта¹.

Одним из первых завершенных и сохранившихся театральных произведений Шуберта стал зингшпиль или «волшебная опера» в трех действиях «Увеселительный замок черта» (*Des Teufels Lustschloss*, D. 84) на либретто Августа фон Коцебу. Зингшпиль был закончен в год 17-летия композитора: в то время Шуберт брал уроки композиции у А. Сальери, которому показал законченную партитуру в мае 1814 г. Учтя замечания учителя, Шуберт переработал сочинение и в октябре того же года представил ему вторую редакцию «Увеселительного замка черта». К сожалению, она сохранилась не полностью: по заявлению Х. Хеллборна, второй акт был утрачен во время пожара в 1848 г. [Hellhorn 1865, 43]. Первый и третий акты (всего 17 номеров) второй редакции опубликованы в рамках критического издания² наряду с партитурой первой редакции. Данный зингшпиль, как и большинство других произведений Шуберта, ни разу не ставился при жизни композитора. Первое концертное исполнение состоялось только в 1879 г. в Венском концертном зале Musikverein, а первая театральная постановка — в 1978 г. в театре Ханса Отто (Потсдам).

Наиболее любопытным аспектом зингшпиля Шуберта является новаторская оркестровка, значительно отличающаяся от оркестрового стиля

¹ Возрождение интереса к оперному наследию Шуберта в последнее время сопровождается сценическими постановками, концертными исполнениями, студийными записями его зингшпилей и опер.

² *Shubert, Franz. Des Teufels Lustschloss D 84. A magical opera (Singspiel) in 3 acts. Vol. a: 1st version. Vol.: 2nd version, sources and readings, music samples. Neue Schubert-Ausgabe. Ser. II, Band 1. Ed. Uta Hertin-Loeser. Complete edition, Urtext edition. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1990.*

старшего поколения композиторов. Молодой автор со скромным опытом в оперной композиции обнаружил незаурядное чувство тембра и тонкий вкус в музыкальном воплощении природных явлений (шторм, гроза, ночные сцены).

События «Увеселительного замка черта» происходят в замке графа фон Шварцбурга. Его племянница Люитгарда вышла замуж за рыцаря Освальда, который не вызывает доверия у графа. Освальд должен подвергнуться суровым испытаниям, устроенным графом, чтобы доказать свою смелость, силу, преданность и воссоединиться с Люитгардой в финале [Пилипенко 2018, 256–257]. Опера состоит из 23-х номеров³, в большей части из которых участвуют три тромбона⁴, причем их активность возрастает от акта к акту, достигая кульминации в финале. Партии тромбонов записаны на двух строчках: нижняя строка в басовом ключе — для бас-тромбона, верхняя строка в теноровом ключе — для первого и второго тромбонов. Это означает, что первую и вторую партию могут исполнять альт- и тенор-тромбон или два теноровых тромбона⁵.

Увертюра демонстрирует намерение композитора использовать тромбоны не только как динамическое средство в эпизодах *tutti*, но как соль-

³ Для анализа будет использована первая, полностью сохранившаяся редакция зингшпиля. См.: *Schubert, Franz. Des Teufels Lustschloss. Eine natürliche Zauber-Oper in 3 Aufzügen. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Franz Schubert's Werke, Serie XV: Dramatische Musik, Band 1, No. 1. Ed. J. N. Fuchs. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893.*

⁴ Исключением являются несколько арий и ансамблей: в 1-м акте это № 2 (Песня Роберта), № 3 (Дуэт Освальда и Люитгарды), № 4 (Ария Люитгарды), № 6 (Терцет Освальда, Роберта и Хозяйки гостиницы), № 7 (Ария хозяйки), № 8 (Ария Освальда), № 9 (Дуэт Освальда и Роберта); во 2-м акте — № 14 (Мелодрама и Марш), № 15 а (Женский хор); в 3-м акте № 21 (дуэт Люитгарды и Освальда) и № 22 (терцет Люитгарды, Освальда и Роберта).

⁵ Многие сохранившиеся оркестровые произведения XVIII и первой половины XIX в. не содержат уточнения видов и строев тромбонов. По-видимому, эти параметры определялись текущими возможностями оркестра или капеллы, исполнявшей произведение. Однако, учитывая оркестровую практику венских композиторов XVIII — начала XIX в. (И. Й. Фукса, Г. Рёйттера-младшего, Ф. Тумы, А. Кальдары, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена), которые почти всегда включали альт-тромбон в состав тромбонной секции, мы можем допустить, что одну из двух партий, записанных в теноровом ключе, Шуберт предназначал для альтового тромбона. А. Неметц, который был тромбонистом Королевского придворного театра в Вене (1823–1828) и потому является компетентным источником информации, в своем трактате отмечал, что «басовый, теноровый и альтовый тромбон имеют строй В₁», но уточнил при этом, что «мундштук должен быть разным для каждого из трех видов тромбона» [*Nemetz, Andreas. Neueste Posaun-Schule. Vienna: Diabelli, 1827. S. 21*]. В свою очередь, современный исследователь и саксофонист Ховард Вайнер убедительно продемонстрировал, что в начале XIX в. большая часть тромбонных партий исполнялась на теноровых тромбонах. См.: [Weiner 2005, 37–39]. Вероятно, речь идет об одном и том же явлении. Тромбоны одинакового размера и строя могли применяться как альтовые, теноровые и басовые в зависимости от размера мундштука.

ную секцию, способную экспонировать тематический материал. С первого такта увертюры тромбоны вступают со всем оркестром, но выделяться начинают в конце экспозиции: сразу после того, как замирают безмятежные звуки флейт последней фразы побочной партии (тт. 101–107). Два такта с тремоло литавр (тт. 109–110) подготавливают тревожно звучащий септаккорд тромбонов, фаготов и валторн (тт. 111–113), который напоминает отдаленный звук колокола. Подключение деревянных духовых и тремоло струнных, учащение пульсации аккордов, крещендо всего оркестра словно приближает звучание набата, который достигает кульминации в тт. 133–136. Если раньше тромбоны артикулировали только сильные доли, то здесь (тт. 137–146) они разделяются: бас-тромбон подчеркивает первую и третью доли такта, а первый и второй исполняют аккорды второй и четвертой долей, вместе с валторнами и флейтами, гобоями и кларнетами. Таким образом, создается ощущение колокольного перезвона, в котором учащенная пульсация словно размывает соотношение слабых и сильных долей. Эпизод с тревожным набатом тромбонов порождает мрачные предчувствия и предсказывает драматические события, через которые предстоит пройти главным героям пьесы.

В конце разработки перед репризой Шуберту-симфонисту оказалось уже недостаточно использовать оркестрово-динамические возможности тромбона, и он поручил тромбонной секции продолжительное соло, которое следует обозначить как новый тематический эпизод в разработке (ил. 1).

Ил. 1. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. Увертюра. Largo, тт. 233–260

Fig. 1. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Overture. Largo, meas. 233–260

The image shows a musical score for the Trombone section of Franz Schubert's Overture 'Des Teufels Lustschloss' (Largo, measures 233–260). The score is written for Tromboni I, II and Trombone III. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo'. The Trombone III part features a prominent melodic line with dynamic markings of *p* (piano) and *fp* (fortissimo). The Tromboni I, II part provides harmonic support with chords and some melodic fragments, also marked with *p* and *fp*. The Flauti and Oboi parts are shown as staves with rests, indicating they are silent during this section.

The musical score is divided into two systems. The first system consists of five staves: two for Trombones (Treble and Bass clefs) and three for Piano (Grand staff). The second system consists of four staves: two for Clarinets in C (Treble and Bass clefs) and two for Bassoons (Grand staff). The Piano part continues in the bottom two staves of the second system. Dynamics include *p*, *sf*, *f*, and *mf*. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.

(Продолжение см. на след. стр.)

(Продолжение)

The image displays a musical score for a trombone solo, consisting of five staves. The top four staves are vocal staves, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and transitions to *pp* (pianissimo) in the second measure. The vocal staves feature a series of notes, including half notes and quarter notes, with some measures containing rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The score is marked with 'mf' and 'pp' dynamics, indicating changes in volume. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Восемь тактов тромбона solo исполняют строгий трехголосный хорал с абсолютно самостоятельным музыкальным материалом, а затем образуется диалог с флейтами и гобоями, функция которых заключается в интонационно-ритмической имитации темы тромбона. При втором, неполном проведении темы хорала к этой функции подключаются кларнеты и фаготы. Весь эпизод занимает 28 тактов, на протяжении которых тромбона сохраняют ведущую роль. На *ил. 1* данный эпизод приведен полностью.

Выделяется краткое (всего четыре такта) и выразительное участие трех тромбона в Квартете (№ 5) первого акта, но самые яркие возможности инструмента Шуберт прибегает для окончания первого акта: *Trauermusik* (№ 10) и *Финал* (№ 11). Оркестр в *Trauermusik* включает только кларнеты *in C*, фаготы и три тромбона, функции номера — музыкальный фон для разговорного диалога Освальда и его оруженосца Роберта, оказавшихся в гробнице древнего храма, окруженной статуями воинов.

Драматической кульминацией первого акта является финал, в оркестровке которого тромбонам предназначена сложная и важная роль. Их звучность усиливается, когда статуи воинов начинают оживать, наводя ужас на Роберта и вызывая благородную ярость у Освальда, вступающего в неравный бой. Не сломленный в битве, Освальд подвергается следующему испытанию: Амазонка тщетно искушает его своей красотой.

Раздел *Più moto* — четырехголосный мужской канон оживших статуй; их партии точно дублируются тремя тромбонами и (с небольшими модификациями) валторной и трубой. Дублирование тромбонами хоровых партий *colla parte* было характерным признаком стиля австрийской духовной музыки XVIII в.: прием часто применяли И. Й. Фукс, А. Кальдара, Ф. Тума и Г. К. Вагензейль. В оперном жанре такие случаи неизвестны, поэтому оркестровка этой сцены выглядит как оригинальная тембровая и драматургическая находка Шуберта. Несколько тяжеловесное звучание тромбонов передает неуклюжесть, механичность движений статуй воинов, облаченных в тяжелые доспехи. Раздел *Più moto* составляет всего 17 тактов, причем в последних семи тактах каноническое движение уступает место последовательности торжественно звучащих аккордов с простой тонально-гармонической организацией (ил. 2).

В крупном плане первого финала канон воспринимается как небольшое жанровое интермеццо перед последними разделами финала. Активное участие тромбонов, звучащих как патетические возгласы на слабых долях в кульминационном эпизоде *Allegro* (тт. 17–24), сообщает музыке высокий драматический накал и характеризует негибаемый дух главного героя.

Во втором акте зингшпиля тромбоны используются повсеместно, кроме двух номеров. Тромбоны часто звучат в виде трезвучий и сектаккордов в тесном расположении, образуя плотное и мощное звучание. Сольных эпизодов во втором акте нет, но тромбоны всегда хорошо слышны. Например, в арии Освальда (№ 13, тт. 21–22, 40–41) они выделяются пунктированными фигурами, исполняемыми вместе с фаготами и струнными. В Траурном марше (№ 16) три тромбоновых партии снова изложены в тесном расположении: аккорды артикулируют сильные доли такта или повторяют общую ритмическую формулу, то есть инструменты выступают в типичной для них роли. Но когда они подключаются к хроматическому нисходящему движению низких струнных (тт. 67–68), образуется заметный тембровый и динамический рельеф. Примечательно, что тромбоны почти не объединяются с другими медными духовыми инструментами: Шуберт не рассматривает их как участников «хора» меди, предпочитая сочетания с деревянными духовыми или струнными (как высокими, так и низкими) инструментами.

Cor. **Più moto**

Corno in Mi^b

Tromba in C

Tromboni I,II

Trombone III

Tenore

Tenore

Bass-Baritone

Bass-Baritone

1. Statue.

2. Statue.

3. Statue.

4. Statue.

Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem

Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem Thron, Macht und Schä_tze win_ken ihm von

Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem

Thron, Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem Thron, Macht und Schä_tze win_ken

Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem Thron, Macht und Schä_tze win_ken ihm von

ei_nem Thron, Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem Thron, Macht und Schä_tze

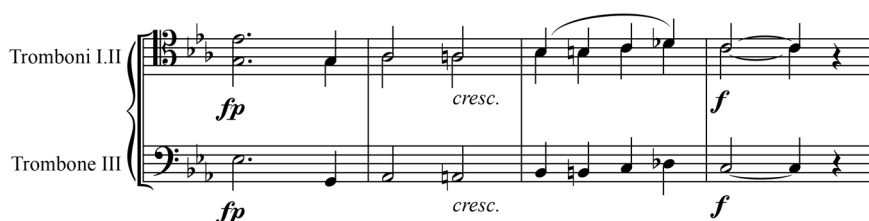
◀ Ил. 2. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. 1 акт. Финал. Раздел *Più moto*

Fig. 2. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Act 1. Final. Section *Più moto*

Особого внимания заслуживают тромбоны в финале второго акта (№ 17). Освальд вновь не поддался на искушения Амазонки и ее прекрасных фрейлин, но попросил дать ему один день, чтобы принять решение, а на самом деле — чтобы выиграть время. Хор воинов из свиты Амазонки предлагает испытать честность намерений Освальда. В это время (тт. 35–38) тромбоны вместе с фаготами, альтами и низкими струнными вносят оттенок сомнения и тревоги посредством мотива, «ползущего» вверх по полутонам в диапазоне тритона. Фраза, с включением этого мотива, дважды звучит в унисон у всех перечисленных инструментов и хора, выделяясь на фоне застывшего аккорда высоких деревянных и тремоло скрипок (ил. 3).

Ил. 3. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. 2 акт. Финал, тт. 35–40

Fig. 3. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Act 2. Final, meas. 35–40



Чтобы доказать свою верность, Освальд должен убить раба, который пытался помочь ему бежать из замка. Оркестр чутко отражает эмоциональные сдвиги в настроении героя. Нагнетание чувства возмущения и ужаса от безвыходности положения подчеркивается речитативно-арияльным складом вокальных реплик и сопровождающими их аккордами всей группы деревянных и медных духовых. Наконец, решение Освальда сражаться с толпой вооруженных людей вместо того, чтобы убить несчастного раба, его праведный гнев и ярость выражаются моноритмичными аккордами оркестра на каждой доли такта (*Recit. Presto*: тт. 130–136). При этом мрачный тембр тромбонов всегда хорошо слышен благодаря тесному расположению аккордов.

В третьем акте тромбоны сопровождают не только хор и сольные мужские номера, но применяются даже в арии сопрано Люитгарды (№ 18). Особенно примечательна их роль в ансамбле (№ 20), когда Освальду, наконец, удастся освободиться от оков и заключить в объятия горячо любимую супругу, упавшую в обморок. В этот момент начинается буря.

Композитор снабдил партитуру ремаркой «Удар грома» (*Donnerschlag*), по-видимому, предназначая ее для потенциального постановщика, который мог добавить вспышки молний с помощью эффектов освещения и звуковую имитацию стихии. Однако оркестровые средства и без того точно характеризуют драматический пафос момента в восьмитактовом эпизоде (тт. 29–36), в котором участвуют только мужской хор, три тромбона и альты (ил. 4). В это время Освальд склоняется на коленях перед неподвижным телом Люитгарды.

Ил. 4. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. 3 акт. № 20. Сцена III. тт. 29–36

Fig. 4. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Act 3, No. 20, Scene III, meas. 29–36



Дальнейшее развитие сцены подчинено принципу постоянного возрастания напряжения, которое сопровождается усилением звучности тромбонов. Композитор снова прибегает к ремаркам, синхронизирующим музыкальное и сценическое развитие. Одна из них — «Гремит гром, ревет буря» (*Der Donner rollt, der Sturm braust*) — сигнализирует о нарастании динамики: Шуберт поручает тромбонам выразительные короткие «возгласы» на слабых долях такта (второй и четвертой), в то время как все остальные инструменты оркестра акцентируют сильные и относительно сильные доли (тт. 50–62, 71–74). Тромбоны здесь не просто усиливают звучность, а действительно, «режут», живописуя своим мрачным тембром картину неуправляемой стихии. Устремляющиеся со скал потоки воды грозят Освальду и Люитгарде гибелью, а возрастание уровня воды характеризуется тревожной хроматической интонацией подъема на малую секунду у тромбонов, фаготов и струнных (тт. 86–87). Впечат-

ляет в номере и широкий спектр динамических оттенков для тромбонов: от пианиссимо и меццо-форте до фортиссимо, форцандо и сфорцандо, а также многочисленные указания *crescendo* и *diminuendo*.

Шторм и наводнение становятся для Освальда последним испытанием, которое он с честью проходит. Когда сцена преобразается в дивный сад и появляется граф фон Шварцбург со своей свитой, героям, наконец, объясняют, что все стихийные бедствия были подстроены для проверки стойкости и верности Освальда. Любовный дуэт главных персонажей (№ 21) и терцет с Робертом (№ 22) оркестрованы без тромбонов, но в финале роль последних значительна.

Финал зингшпиля — хоровое прославление любящих сердец: Люитгарды и Освальда. В нем участвует весь оркестр и хор. Полифоническому развитию и подвижному темпу первой части противостоит неторопливая, хорального склада вторая часть (*Adagio*). Это торжественный гимн любви и верности, который исполняет только хор, три тромбона и фагот. Поначалу эпизод выстраивается как диалог: реплики духовых инструментов и хора а *capella* объединяются благодаря аккордовому складу и единой ритмической канве (ил. 5). Потом на окончание второй инструментальной «реплики» органично накладываются начальные аккорды хора, и такое переплетение продолжается до конца раздела.

Текст хора имеет морализаторский смысл: «Любовь раскрывается не в лучах солнца, а лишь в беде и опасности, на последних обломках надежды» (*Nicht im Glückes Sonnenschimmer, Nur in Unglück und Gefahr, Auf der Hoffnung letzter Trümmer Wird die Liebe offenbar*) [Kotzebue 1804, 80]. Назидательный посыл текста, хоральный склад и звучание духовых придают эпизоду *Adagio* характер церковного гимна, поддерживаемого органом.

Осуществленный анализ выявляет беспрецедентное многообразие функций тромбонов в композиции зингшпиля «Увеселительный замок черта». Отметим наиболее репрезентативные:

- соло тромбонной секции (эпизод в разработке увертюры — ил. 1, сольные реплики трех тромбонов в финальном хоре — ил. 5);
- объединение тромбонов с фаготами или другими инструментами в тематически значимых эпизодах, в которых звучность тромбонов доминирует (финал второго акта — ил. 3, № 20 из третьего акта — ил. 4);
- пассажи в кульминациях, где тромбоны акцентируют сильные доли (Траурный марш) или, наоборот, выделяются посредством артикуляции слабых долей (раздел *Allegro* в финале первого акта, сцена грозы (№ 20) в третьем акте — тт. 50–62, 71–74);
- эпизоды, где тромбоны дублируют вокальные партии (раздел *Più moto* в финале первого акта — ил. 2).

Ил. 5. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. 3 акт. Финал. Adagio, тт. 1–14

Fig. 5. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Act 3. Final. Adagio. meas. 1–14

Adagio

The musical score is for the Adagio section of the Act 3 Final of Franz Schubert's opera *Des Teufels Lustschloss*. It covers measures 1 through 14. The instrumentation includes Fagotto, Tromboni I, II, Trombone III, Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The vocal parts have German lyrics. The piano accompaniment is shown below the vocal staves.

Vocal Parts:

- Soprano:** Nicht im Glü_ckes-Son_nen
- Alto:** Nicht im Glü_ckes-Son_nen
- Tenore:** Nicht im Glü_ckes-Son_nen
- Basso:** Nicht im Glü_ckes-Son_nen

Piano Accompaniment:

The piano accompaniment consists of two systems of staves. The first system shows the vocal parts with lyrics. The second system shows the piano accompaniment with lyrics.

Lyrics:

schim _ mer, nur in Un _ glück und Ge _ fahr, auf der Hoff _ nung letz _ ter

The musical score is for four trombones. It is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff has a forte (*f*) dynamic. The second, third, and fourth staves have a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: "Trüm_mer wird die Lie_be of _fen _bar, wird die Lie_be of _fen _bar!".

Нам неизвестны более ранние сочинения, в которых тромбоны исполняли бы столь обширные и важные партии, наделенные самостоятельным тематическим материалом. Однако было бы естественно предположить, что интерес к тромбонам Шуберт перенял у своего учителя Сальери, который, в свою очередь, был учеником К. В. Глюка в период работы последнего над реформаторскими операми. Нет необходимости комментировать огромную роль тромбонов в «Орфее», «Альцесте», «Ифигении в Тавриде» Глюка. В отличие от австрийских композиторов XVIII в., применявших тромбоны в церковной музыке для дублирования хоровых партий, Глюк трактовал эти инструменты как уникальное средство оперной оркестровой драматургии и наделял тромбонные партии самостоятельным материалом. Для постановки в Королевской академии музыки в Париже французской версии оперы «Орфей» (1774), Глюк даже изменил состав оперного оркестра, освободив его от клавесина, но добавив тромбоны и арфу [Жесткова 2023, 284].

Примечательно, что Сальери, для которого Глюк всегда был путеводной звездой в оперной композиции, тоже создал три музыкальных трагедии для парижской Королевской академии музыки: «Данаиды» (1784), «Горации» (1786) и «Тарар» (1787). В каждой из названных партитур есть партии для трех тромбонов, которые выполняют как образно-смысло-

вую, так и темброво-драматургическую функцию. К примеру, мрачные аккорды тромбонов и фагота в увертюре к «Данаидам» символизируют «голос» карающего рока, который настигнет всех совершивших убийство данаид, кроме Гипермнестры, отказавшейся от преступления. В опере «Тарар» партии тромбонов еще более значительны; они применяются не часто, но с ярким драматическим эффектом. Сальери смелее и разнообразнее, чем Глюк, интерпретирует тромбоны, используя их даже в сценах, где образы или упоминания потустороннего мира отсутствуют. Так, в арии Урсона из третьего акта, где он описывает поединок Альтамора и Тарара, его рассказу аккомпанируют долго длящиеся аккорды двух фаготов и трех тромбонов (тт. 36–40), а соло первосвященника (средняя часть Траурного хора из пятого акта) сопровождается только струнными и двумя тромбонами.

Успех премьеры «Тарара» в Париже превзошел все ожидания. Среди почитателей оперы был австрийский император Иосиф II, который распорядился перевести французское либретто Бомарше на итальянский язык и поставить оперу в Вене. В итальянской версии, выполненной Лоренцо да Понте, опера получила новое заглавие «Аксур, царь Ормуза». Венская версия оперы с итальянским текстом была поставлена в январе 1788 г. в Бургтеатре и имела не меньший успех, чем французский оригинал, сохраняясь в репертуаре до 1805 г.

Хотя Шуберт не застал венские постановки «Аксур», юный композитор, как выяснил Питер Бранскомб, «знал <...> благодаря изучению партитур» оперы «Аксур» и «Данаиды» Сальери, а также «все оперы Глюка и Генделя» [Branscombe 1982, 114, 115]. Можно усомниться, что Шуберт знал «все» оперы Глюка, но, вполне вероятно, он изучал партитуры его поздних, реформаторских сочинений. Очевидно, вкус к драматическим эффектам тромбонов сформировался у Шуберта под воздействием сцен «Орфея» и «Альцесты» Глюка, «Данаид» и «Аксур» Сальери, потрясающих динамичной и красочной оркестровкой. Но ни в одной из этих опер (включая оперы и оратории Генделя) нет соло тромбонной секции в оркестровых эпизодах или примеров только тромбонного сопровождения в вокальных и хоровых разделах.

В поисках источников оркестрово-стилевого влияния уместно вспомнить оперы «Дон Жуан», «Волшебная флейта» Моцарта и «Фиделио» Бетховена. Партитуры первых двух включают партии трех тромбонов, участвующих в сценах, где изображается или упоминается потусторонний мир или сакральные символы, но тромбонная секция не имеет ни одного сольного эпизода. В первых двух редакциях «Фиделио» (1805–1806) Бетховен сочинил партии для трех тромбонов, а в редакции 1814 г. поста-

новку которой Шуберт посещал по меньшей мере дважды — только две партии, и они тоже участвуют лишь в некоторых эпизодах tutti, никогда не солируя.

Единственным прецедентом, действительно достойным упоминания как возможный источник вдохновения для Шуберта, является четвертая часть Шестой симфонии (1808) Бетховена, где в момент кульминации (т. 106) эффектное вступление двух тромбонов блестяще имитирует звук грома и вспышки молний, иллюстрируя программный заголовок части «Гроза. Шторм». В таком же ключе применил тромбоны Шуберт в сцене грозы из третьего акта «Увеселительного замка черта» (№ 20), но значительно углубил их роль как темброво-колористического средства.

Даже в поздних шедеврах Бетховена 1821–1824 гг. тромбонные партии — несмотря на расширение их функций и двухтактовое сольное вступление тенор-тромбона в фуге *et iterum venturus est* из Credo Торжественной мессы — довольно скромны в сравнении с партиями тромбонов в зингшпиле Шуберта. В некрологе на смерть знаменитого тромбониста К. Т. Квайссера (1800–1846) анонимный журналист *Allgemeine musikalische Zeitung* отмечал, что в первые десятилетия XIX в. было не принято поручать тромбонам сольные эпизоды:

В качестве сольного инструмента тромбоны вообще не использовались, за исключением Tuba mirum в Реквиеме Моцарта, в котором партию тромбона обычно исполняет фагот [Necrolog: Carl Traugott Queisser 1846, sp. 459 f].

Как известно, большая часть произведений Шуберта, включая оперы и зингшпили, не была поставлена при жизни композитора, поэтому его уникальные новации в композиции и оркестровке долгое время оставались неизвестными. О них не знали композиторы-современники и, конечно, музыкальные критики. В наши дни доступность нотных, архивных и исследовательских материалов, их внимательное изучение позволяет сделать вывод о выдающемся новаторстве оркестровки и, в частности, тромбоновых партий зингшпиля «Увеселительный замок черта». Шуберт, несомненно, — один из первых композиторов, расширивших оркестровые функции тромбонов от точного дублирования хоровых голосов и динамического усиления до важнейшего ресурса тембровой драматургии. Указанный ресурс оказался способным не только подчеркивать драматические эффекты и придавать особые оттенки оркестровым краскам, но и в определенных ситуациях — служить главным колористическим, динамическим и музыкально-драматургическим средством.

Список источников

- [1] Жесткова 2023 — *Жесткова О. В.* Состав оркестра парижского театра Opéra в первой половине XIX века // Музыка как национальный мир искусства: Материалы Международной научно-практической конференции. Казань, 10–11 ноября 2022 г. Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2023. С. 284–294.
- [2] Пилипенко 2018 — *Пилипенко Н. В.* Франц Шуберт и Венский музыкальный театр: Дисс. ... док. иск: в 2-х т. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. Т. 2. 301 с.
- [3] Branscombe 1982 — *Branscombe, Peter.* Schubert and the melodrama // *Schubert-Studies. Problem of Style and chronology.* Ed. Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141.
- [4] Hellhorn 1865 — *Hellhorn, Heinrich Kreissle von.* Franz Schubert. Vollständige Neuauflage. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Wien: Carl Gerolds Sohn. 1865. 619 S.
- [5] Kotzebue 1804 — *Kotzebue, August von.* Des Teufels Lustschloß: Eine natürliche Zauber-Oper in drei Akten. Bürglen, 1804. 80 S.
- [6] Necrolog: Carl Traugott Queisser 1846 — *Necrolog: Carl Traugott Queisser* // *Allgemeine musikalische Zeitung.* Vol. 48. 1846, 8^{tem} Juli. № 27. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1846. Sp. 459–460.
- [7] Nemetz 1827 — *Nemetz, Andreas.* Neueste Posaun-Schule. Vienna: Diabelli, 1827. 24 S.
- [8] Weiner 2005 — *Weiner, Howard.* When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? — The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Orchestras // *Historic Brass Society Journal.* 2005. № 17. Pp. 37–79.

References

- [1] Zhestkova, Olga V. (2023). "Sostav orkestra parizhskogo teatra Opéra v pervoy polovine XIX veka" ["The Instrumentation of the Paris Opéra Orchestra in the First Half of the 19th Century"]. In *Muzyka kak natsional'nyy mir iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Kazan, 10–11 noyabrya 2022 g.* [Music as a national art world: Materials of the International Scientific and Practical Conference. Kazan, November 10–11, 2022]. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. G. Zhiganova, pp. 284–294 (in Russian).
- [2] Pilipenko, Nina V. (2018). *Franz Schubert i Venskiy muzykal'nyy teatr* [Franz Schubert and the Vienna Musical Theater]: teaching methods: Dr. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Gnesin Russian Academy of Music, responsible organization. In 2 vol. Moscow, Vol 2. 301 p. (in Russian, unpublished).
- [3] Branscombe, Peter (1982). "Schubert and the melodrama". In *Schubert-Studies. Problem of Style and chronology*, ed. Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, pp. 105–141.
- [4] Hellhorn, Heinrich Kreissle von (1865). *Franz Schubert. Vollständige Neuauflage.* Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Wien: Carl Gerolds Sohn, 619 S.

- [5] Kotzebue, August von (1804). *Des Teufels Lustschloß: Eine natürliche Zauber-Oper in drei Akten*. Bürglen, 80 S.
- [6] — (1846). “Necrolog: Carl Traugott Queisser”. In *Allgemeine musikalische Zeitung*. Vol. 48. 1846, 8^{tem} Juli. № 27. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Sp. 459–460.
- [7] Nemetz, Andreas (1827). *Neueste Posaun-Schule*. Vienna: Diabelli, 24 S.
- [8] Weiner, Howard (2005). “When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? — The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Orchestras”. In *Historic Brass Society Journal*. 2005. No. 17, pp. 37–79.

Статья поступила в редакцию: 05.05.2025; одобрена после рецензирования: 01.06.2025; принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 05.05.2025; approved after reviewing: 01.06.2025; accepted for publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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

является членом жюри Международных конкурсов в России и Финляндии, организатором и руководителем ежегодных Шостаковичских чтений (Союз композиторов Санкт-Петербурга). С 1995 — член Рабочей группы сообщества музыковедов стран Центральной и Восточной Европы Института музыкознания Лейпцигского университета.

Зивар Махмудовна Гусейнова — доктор искусствоведения (1995), профессор (1998). Профессор, заведующий кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Принимала участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Петрозаводске, а также Австрии, Черногории и др. Член диссертационного совета Российского института истории искусств. Член жюри различных музыковедческих конкурсов. Автор около 250 научных публикаций, посвященных различным вопросам истории русской музыки древнего и классического периодов (в том числе — монографий «Фитник Федора Крестьянина», «Стихирарь минейный конца XVI века: аспекты изучения. По рукописи Троице-Сергиевой Лавры № 427», «Теоретические лабиринты „Книги, глаголемой Кокизы...“ (по рукописи РГБ собрания Одоевского № 1)», учебных пособий «Русские музыкальные азбуки 15–16 веков», «„Авторские“ музыкально-теоретические руководства 17 века»).

Ксения Станиславовна Савицкая — выпускница музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор З. М. Гусейнова), аспирант кафедры истории русской музыки. Область научных интересов: русская музыка рубежа XIX–XX веков, творчество Н. К. Метнера.

Чжан Сунао — аспирант Кафедры музыкального образования и воспитания РГПУ им. А. И. Герцена.

member of international competitions in Russia and Finland, and as the organizer and leader of the annual Shostakovich Readings (Union of Composers of Saint Petersburg). Since 1995, he has been a member of the Working Group of the Community of Musicologists of Central and Eastern Europe at the Institute of Musicology at the University of Leipzig.

Zivar M. Gusseinova — Dr. Habil. in Art History (1995), Professor (1998), Head of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, participant of diverse seminars, symposiums and conferences held in Saint Petersburg, Moscow, Nizhny Novgorod, Petrozavodsk, as well as in Austria, Montenegro etc. Member of Dissertation boards of the Russian Institute of the History of Arts. Member of the Jury panel of various musicology competitions. Author of 250 scientific publications devoted to various issues of the history of Russian music of the ancient and classical periods including monographs and training manuals in history and music theory.

Ksenia S. Savitskaya — a graduate of the Musicology Faculty of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific supervisor — Dr. Habil. in Art History, Professor Zivar M. Gusseinova). Postgraduate student of the Russian Music History Department. Field of scientific interests: Russian music at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, Nikolay K. Medtner's work.

Zhang Songao — Postgraduate student of the Department of Music Education and Upbringing of the Herzen University

operamusicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 17. № 3. 2025

Подписано в печать 30.09.2025. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 9,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 4984-25.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru