



MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 1 (81) • январь • февраль • март • 2025

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения

Е. В. ВИНОГРАДОВА

Разработка логотипа

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать: 24.03.2025 г.
Формат 60 × 84¹/₈. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. № 1413-25.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Содержание

Alma mater

- Ю. Лебедев. Письма с фронта 3
И. Воробьев. «Звук не любить нельзя...». Беседовала М. В. Михеева 8

Толоса молодых

- Е. Быкова. Что делает классическую музыку современной? 17
К. Савицкая. Жанр фортепианной импровизации в творчестве
Н. К. Метнера 21

Теория и практика

- О. Мухоморова. А. С. Пушкин. Театральная природа сказок.
«Сказка о рыбаке и рыбке» 27

Studia

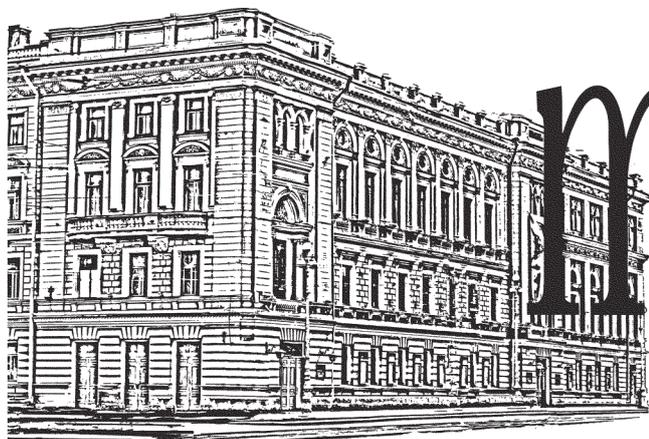
- Л. Паненкова. Тональность ля минор в произведениях Мусоргского ... 33
И. Райскин. «Не вечный для времен, я вечен для себя» 43
И. Остромильский. Ритмические ускорения и замедления
в музыке второй половины XX — начала XXI века 48

Конкурсы

- Е. Спист. Музыкальное приношение Н. А. Римскому-Корсакову 52
«Музыкальный журналист» — 2024: итоги. Подготовила М. В. Михеева 56

Наши авторы 60

В оформлении обложки использованы материалы (логотип празднования, элементы стиля) брендбука «80-я годовщина Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов», утвержденного Департаментом региональной политики, образования и проектного управления Министерства культуры РФ, а также письма военных лет профессора Санкт-Петербургской консерватории Петра Алексеевича Россоловского (1923–2014).



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (81) • january • february • march • 2025

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certficat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department

E. VINOGRADOVA

Development Logo

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 24.03.2025
Size (format): 60x84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amirit Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Alma mater

- J. Lebedev. Letters from the front 3
I. Vorobyov. "It's impossible not to love sound..."
An interview by M. Mikheeva 8

Voice of the young

- E. Bykova. What makes classical music contemporary? 17
K. Savitskaya. The genre of piano improvisation in the works
of Nikolai K. Medtner 21

Theory and Practice

- O. Mukhortova. Alexander Pushkin. The Theatrical Nature of Fairy Tales.
"The Tale of the Fisherman and the Fish" 27

Studia

- L. Panenkova. The key of A minor in Mussorgsky's works 33
I. Raiskin. "Not eternal for Time, I'm eternal for myself" 43
I. Ostromogilsky. Rhythmic accelerations and decelerations in music
of the second half of the XX — early XXI century 48

Competitions

- E. Spist. Musical offering to Nikolay A. Rimsky-Korsakov 52
"The Musical journalist" — 2024: results. *Prepared by M. Mikheeva* 56

- Our authors 60

The cover design uses materials (celebration logo, style elements) from the brand book "80th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945", approved by the Department of Regional Policy, Education and Project Management of the Ministry of Culture of the Russian Federation, as well as letters from the war years by Professor of the Saint Petersburg Conservatory Peter Rossolovsky (1923–2014).

Ilya OSTROMOGILSKY Rhythmic accelerations and decelerations in music of the second half of the XX – early XXI century

Илья ОСТРОМОГИЛЬСКИЙ Ритмические ускорения и замедления в музыке второй половины XX – начала XXI века

Ритмические ускорения и замедления разрабатываются композиторами второй половины XX – начала XXI века сугубо индивидуально. Одной из тенденций музыки этого периода становится проработка длительностей по их разным пульсациям, что актуализировалось в творчестве Карлхайнца Штокхаузена и Дьёрдя Лигети. Поочередные контрасты пульсаций и их наложения как, соответственно, замедления, ускорения ритма, основа сложной фактурной организации действуют в *Orion* для оркестра (2002) Кайи Саариахо. Совмещение ритмических структур у Саариахо в данном произведении разное по своим имманентным характеристикам. Другой подход к реализации специфической ритмической полифонии задействован в «Метаболах» для оркестра (1964) Анри Дютийё в виде значимой многоуровневой организации с размещением разных ритмов по пластам фактуры. Основной пласт представляет собой замедление по отношению к вторгающимся крат-

An analytical examination of rhythmic accelerations and decelerations in the music of composers of the second half of the XX – early XXI century is based on a multi-aspect identification of the properties of dramaturgy, form-building, texture, polyphony and other compositional parameters. Accelerations and decelerations are created by composers of the period under consideration in different stylistic conditions. **Keywords:** rhythmic accelerations and decelerations, sonorous space, texture, relief, sense of musical time, new trend.

Аналитическое рассмотрение ритмических ускорений и замедлений в музыке композиторов второй половины XX – начала XXI века основано на многоаспектном выявлении свойств драматургии, формообразования, фактуры, полифонии и других композиционных параметров. Ускорения и замедления создаются композиторами рассматриваемого времени в разных стилевых условиях. **Ключевые слова:** ритмические ускорения и замедления, сонорное пространство, фактура, рельеф, ощущение музыкального времени, новая тенденция.

ким мотивам, образующим полислойность. Полифония пластов модифицируется, ритмика группировок мелких длительностей, часто обособленных, очень разнообразна (пример 1).

Взаимодействие ритмических структур по их со вмещению предстает в современной музыке в виде полиритмии или моноритмии, а также их сочетаний. Часто выходят на первый план специфические свойства, определяющие звуковой колорит и функционирующие на основе ритма. Так, размывание пульсационной моноритмии с помощью проработки множества линий на основе частичного внедрения синкоп, тремоло, трелей, глissандо привело к особой слитности звучания в первой части *Memento mori* трехчастного оркестрового произведения *Orion* Кайи Саариахо. В начальном фрагменте имитационные переключки у деревянных духовых с долгими с гармоническим «мерцанием» струнных с дрящимся «вибрирующим» звуковым колоритом

Пример 1

Дютийё А. «Метаболы»

The musical score for Example 1 consists of four staves. The top staff is for PtesFl. 1, 2, showing a complex rhythmic pattern with a sixteenth-note run and a triplet. The second staff is for G.Fl. 1*, which is mostly silent. The third staff is for Cl. 1, featuring a long note followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of 'p'. The bottom staff is for Cl. 2, which is also mostly silent. The score is in 4/4 time and includes various rhythmic notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

* 2 Clarinette (en mi b)

усиливаются пластами ударных, двух арф, фортепиано и оркестровыми педальными тонами валторн. Сложная, изобретательная композиторская работа с имитационным и контрастным контрапунктом в данном построении восходит по своей вариантной повторяемости к остигнатым пластам в ряде оркестровых произведений Яна Сибелиуса. Мягкость звучности у Саариахо осуществляется такими красками, как звончатое глиссандо арф, равномерный ритмический рисунок в партии рояля и т. д. Все совмещения линий слагаются благодаря отсутствию полиритмии, что компенсируется внедрением полиметрии в организации отдельных фактурных линий.

Тем не менее, вся часть *Memento mori* базируется на основополагающем ритмическом контрасте разных пульсаций: фрагментарные шестнадцатые воспринимаются как временное ускорение. Этому способствует массивность фактуры, ее детальная проработка, обилие линий с разными ритмическими структурами. В результате достигается мощная продолжительная кульминационная зона. Постоянное *tutti* во всей части воспринимается как оригинальное сонорное пространство, полислойное по своей сути, но звучащее едино с особым саундом.

Ритмические замедления и ускорения могут, естественно, отсутствовать и присутствовать в определенных частях сочинений, как, к примеру, в «Трансцендентальных этюдах» для флейты, гобоя, сопрано, клавесина и виолончели (1985) Брайана Фернихоу на слова Эрнеста Майстера, Алруна Молла. В этом циклическом произведении действуют как однородные ритмы (в пятой части), так и неоднородные (в первой части). В обоих данных частях ритм организуется периодически, но асимметрично, а в третьей части появляются вышеупомянутые ускорения и замедления, как проявление аперидичности и асимметричности.

Эффект ритмического ускорения создается в *Konzentrationen* для флейты, виолончели и клавесина (1981)

Томаса Мюллера средствами уплотнения фактуры при доминировании ритмических структур на основе длительностей: шестнадцатых секстолями и тридцать вторых. Данное уплотнение возникает в середине одночастного произведения, когда преодолеваются элементы пуантилизма, смещенные в фоновый слой (пример 2). В крайних построениях *Konzentrationen* важна полифония пластов, образованная совмещением линий с разным ощущением времени. Длющиеся звуки словно отдалены друг от друга по семантике; они предстают своеобразным «пуантилизмом на легато». Контрастные им краткие мотивы с паузами несут функцию «непрерывной нити» во всем произведении.

Постепенное ритмическое ускорение возникает в начале «Движений» для 15 исполнителей (1979) Класа де Вриса. От начального гулко, но таинственно звучащего сонора большого барабана, там тама и фортепиано образуется учащение появления звуков на базе сохранения повторов высот в почти каждой линии. Появление полифонии пульсаций знаменует творческое претворение Врисом композиторских тенденций Лигети. Но в отличие от Виолончельного концерта (1966) и Камерного концерта для 13 инструменталистов (1969–1970) Лигети, техника Вриса основана на совмещении пуантилизма и длющихся тонов. Такое начальное одновременное сочетание приводит к усилению континуальности совместно ритмически учащенными повторами тонов на уровне репетитивности, действующей в чередованиях одних и тех же высот. Если у челесты точное остигнато действует вместе с варьированными по ритму и высотной последовательности повторами звуков, то у фортепиано такой принцип усложнен благодаря внедрению третьего среднего нотного стана, аналогичному по своему принципу организации материала низкой линии в партии челесты: в басовом голосе у рояля продолжающийся органнй пункт ведет к особой многослойности. Такая фактура в фортепианной партии постепенно разрастается от первого такта.

Пример 2

Мюллер Т. *Konzentrationen* для флейты, виолончели и клавесина

The image shows a musical score for three instruments: Flauto (Flute), Violoncello (Cello), and Clavecin (Clavichord). The Flauto part is in the top staff, Violoncello in the middle, and Clavecin in the bottom. The Flauto part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings *mf*, *pp*, *f*, *pp*, *p*, and *f*. The Violoncello part has a similar rhythmic pattern with dynamic markings *pp*, *p*, *pp*, and *p*. The Clavecin part is simpler, with a few notes and rests. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Пуантилистические вкрапления большого барабана, там тама, а затем треугольника регламентируют восприятие музыки данного произведения, так как является рельефным фоновым пластом. Партия литавр на одном звуке си-бемоль иная по своей функциональности, то есть относится к варьированным остигнутым линиям, действующим в «Движениях». Партия арфы представляет собой рельеф мелодии. Поэтому создается в начале данного сочинения сложная конструкция по разным функциям фактуры (такты 3–7). Варьирование ритма логично. Так у литавр материал пятого такта является ракоходом «фигуры» в третьем такте. Далее выбранные композитором четверти внутри квинтолей восьмыми предстают одним мотивом, без начальных пауз. Следующие затем две четверти подряд словно разъединяют рассматриваемые мотивные построения. Полифония линий со своими характеристиками, в том числе в сфере ритма становится импульсом дальнейшему разворачиванию звукового пространства на основе действия ускорения ритма, что определяет один из ведущих процессов формообразования.

Рельеф всех драматургических модификаций в «Контра-Пунктах» для 10 исполнителей (1952) Штокхаузена строится на ведущем принципе ускорения и замедления ритма, регулирующем действие функций остальных параметров. Противоположно многим постсерийным сочинениям Штокхаузена, в «Молотке без мастера» для контральта и ансамбля (1953–1955) Пьера Булеза на слова Рене Шара функционирует стабильное ритмическое состояние в каждой части.

Специфическое ритмическое ускорение возникает в начале пятой части *Appassionato* Скрипичного концерта (1990–1992) Лигети как результат появления энергичных мотивов солирующей скрипки, контрастно выделяющихся на фоне мягко звучащих струнных со скордатурой и линий деревянных духовых, представленных как единая мелодия с меняющейся дублировкой. Полидинамика способствует данному эффекту в сфере ритма.

Ускорение в области ритмического параметра соответствует такой идее, как «сжатие времени» [3, с. 76], о которой пишет В. Ценова по отношению к творчеству Антона Веберна. В музыке второй половины XX века само «сжатие времени» стало организовываться часто как набор разных ритмических фигур на основе каких-либо пульсаций, что определило сложность конструкции сонорного пространства музыки Штокхаузена и Лигети. В произведениях этих двух композиторов замедления и ускорения ритма организуются часто согласно варьированию длительностей внутри выбранных ими пульсаций. Иной подход к данному параметру с элементами моноритмии или единой пульсации не смотря на внешнее ритмическое сходство заметен в партитурах Оливье Мессиана, где статика регулируется полифонией слоев или пластов без особых ускорений и замедлений на уровне драматургии.

Явление «остановка времени (статическое время)» В. Ценова рассматривает как концепцию «техники минимализма» [3, с. 76]. Такой феномен предстает в *Orion* для оркестра Саариахо, где в первой части элементы репетитивности регулируют сонорное пространство с его сложными ритмическими замедлениями и ускорениями. Вторая часть *Winter Sky* воспринимается как остановка времени по отношению к *Memento mori*, и в ней постепенно замедляется ритм на уровне формообразования, что определяется сменами пульсаций. Третья часть *Hunter* становится основой для полифонии ритмов с их постоянным длением в построениях.

«Наложение (контрапункты) слоев времени» [3, с. 77] исследует В. Ценова, рассматривая произведения Штокхаузена, в том числе «Группы» для трех оркестров (1955–1957). В этом произведении совмещение разных указаний по метроному и единый метр с контрастными ритмами в их полифонии становятся многоярусной композиционной основой для изощренной конструкции. «Контрапункты слоев времени» с ускорением ритма регулируют специфику появления материала в «Атмосферах» для оркестра (1961) Лигети, но не всех разделах.

Уплотнение фактуры без общего ускорения ритма действует в начале Четвертой главы «Книги для оркестра» (1968) Витольда Лютославского. В этом фрагменте оригинально претворяется такое явление, рассматриваемое В. Ценовой, как «отпущенное (неметризованное) время, не заключенное в тактовые рамки» [3, с. 78]. В начальном построении Четвертой симфонии (1992) Лютославского некоторое уплотнение фактуры ведет к сильному контрасту — тембровому и ритмическому, дающему внезапное ускорение. Далее следуют варианты этого противопоставления.

Сопоставления фрагментов с разным ощущением музыкального времени представлены в Музыка для оркестра (1969, редакция 1988) Леона Кёрчнера. После начальных диалогических высказываний духовых следуют резкие контрасты, в том числе с темповыми модификациями, двух тематических элементов. Первый из них — патетический, резко диссонантный, второй ярко экспрессивные краткие мотивы из мелких длительностей с иными фактурными формами: неподвижной «полосой» [2] (по терминологии А. Маклыгина), нерегулярными повторами интервалов. Взаимодействие всех фактурных составляющих образует сонорику, то есть технику композиции, основанную на акцентировании темброкрасочной звучности в музыкальных произведениях. Данное взаимодействие сонорно по расположению тонов в звуковом пространстве. Темповые модификации образуют эффекты ускорения и замедления ритма, наряду со сменами фактурной организации.

Постоянная смена темпов, ведущая к метроритмическим ускорениям и замедлениям, действует в первой части Второй Фортепианной музыки (1984) Пауля-Хайнца Диттриха. Во второй части представлен изысканный

контраст алеаторики и точного ритма и метра, определяющий новые временные сопоставления. Свободные чередования ритмических группировок направлены на создание техники, немного приближающейся к «новой сложности» Брайана Фернихоу и представляющей ее необычный индивидуальный вариант, что присуще также и другим композиторам, в том числе Эрнсту Хельмуту Фламмеру.

Смена типов движения в первой и четвертой частях Камерного концерта для 13 инструменталистов Лигети построена на чередовании эффектов ритмического замедления и ускорения, и, соответственно, в обратном порядке. Данное явление связано со взаимодействием метрически точных и алеаторических элементов музыкального письма. Их взаимопроникновение базируется на воплощении идеи длящейся фактуры, что связано с реализацией сонорной техники.

Совмещения слоев фактуры в качестве оригинальной контрастной полифонии в музыке Харрисона Бёртуистла часто приводит единовременному контрасту замедления и ускорения. Смены материала изощренны и направлены часто в его оркестровых и ансамблевых произведениях на непрерывный звуковой «поток», достаточно дифференцированный, далекий от одноименного сонорного вида фактуры, но часто многослойный, приводящий к одновременности многих событий.

Большая рельефность интонаций и укрупненность деталей фактуры, чем в музыке Бёртуистла, но с меньшей событийной варианностью и более редким раскручиванием замедления и ускорения ритма, но в вертикальной плоскости, заметны в оркестровых произведениях Оливера Нассена. В сочинениях Фернихоу рассматриваемые ритмические модификации направлены на образование ощущения импровизационности, на что влияет также изощренность группировок.

Вариантность длительностей, приводящая к поочередным контрастам движения, регулирует формообразование в ряде формульных композиций Штокхаузена. Более сложна ритмическая драматургия в оркестровой музыке Бруно Мадерны, где часто возникает плаваю-

щее в слуховом отношении звуковое поле, где действуют замедления и ускорения. В произведениях Лючано Берियो для оркестровых составов и больших ансамблей, в том числе с солистами формообразование различно, но оно часто построено на взаимодействии нескольких контрастных элементов, что определяет модификации ритмического параметра.

Ускорения и замедления в композиторском творчестве рассматриваемого времени определили новую тенденцию. Ее противовесом стала статика ритма, к примеру в зрелом творчестве Джачинто Шельси, начиная с конца 1950-х годов, когда длящиеся тоны образуют непрерывное звучание, далекое от сильных ритмических трансформаций, ведущих к образованию своего рельефа в тематизме, как в музыке Мюллера, Фернихоу, Фламмера и многих других композиторов. У Джонатана Харви часты периодические пульсации и их отсутствие в статичном звуковом пространстве, медленно развивающемся, не включающем ускорения и замедления, которые во внезапных сменах иногда присущи музыке Питера Максвелла Дейвиса, а в постепенных модификациях — произведениям Саариахо, что только подчеркивает значимость наличия или отсутствия рассматриваемых ритмических преобразований. Кроме того, эффект замедления может возникать с акцентуацией на драматургическом уровне, как появление более медленного раздела после более быстрого, как проявление дуализма временного дления музыки, что встречается у Микаэля Жарреля.

Поиски композиторов второй половины XX века — начала XXI века в области ритма, музыкального времени стали знаковыми явлениями искусства этого времени. М. Лобанова подчеркивает: «Осмысление пространства, времени, движения в эпоху переломов отражает стремительное расширение космоса искусства, совершающийся информационный взрыв» [1, с. 54]. Ускорения и замедления в музыке определили наряду с другими новациями в области трактовки ритмического композиционного параметра основу для дальнейших творческих поисков в данной сфере музыкального языка.

Литература

1. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 208 с.
2. Маклыгин А. Л. Сонорика // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 382–411.
3. Ценова В. С. Музыкальное время. Ритм // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 71–121.

- БЫКОВА Елизавета Владимировна — студентка V курса фортепианного факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: Bykovaveta@yandex.ru.
- ВОРОБЬЕВ Игорь Станиславович — композитор, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: izspbigror@mail.ru.
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com.
- МИХЕЕВА Марина Владимировна — старший преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru.
- МУХОРТОВА Ольга Петровна — Заслуженная артистка РФ, режиссер-постановщик, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: regiser1@gmail.com.
- ОСТРОМОГИЛЬСКИЙ Илья Вениаминович — композитор, член Союза композиторов России, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, лауреат международных композиторских конкурсов, кандидат искусствоведения. E-mail: imusicostro@gmail.com.
- ПАНЕНКОВА Лариса Ивановна — музыковед, преподаватель Сосновской детской школы искусств. E-mail: lorapanenkova@mail.ru.
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- САВИЦКАЯ Ксения Станиславовна — аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: sks.ru@mail.ru.
- СПИСТ Елена Александровна — профессор, заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: espist@yandex.ru.
- BYKOVA Elizaveta — student of the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: Bykovaveta@yandex.ru.
- VOROBYOV Igor — DSc, PhD, composer, Professor of the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: izspbigror@mail.ru.
- LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of the Department of Opera and Symphony Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com.
- MIKHEEVA Marina — PhD, Senior Lecturer of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: edition@conservatory.ru.
- MUKHORTOVA Olga — Honored Artist of the Russian Federation, production director, Professor of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: regiser1@gmail.com.
- OSTROMOGILSKY Ilya — PhD, composer, member of the Union of Composers of Russia, member of the St. Petersburg Composers' Union, laureate of International composer competitions. E-mail: imusicostro@gmail.com.
- PANENKOVA Larisa — musicologist, teacher Sosnovskaya Children's Art School. E-mail: lorapanenkova@mail.ru.
- RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- SAVITSKAYA Kseniya — postgraduate student of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: sks.ru@mail.ru.
- SPIST Elena — Professor, Head of the Department of Concertmaster Art of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: espist@yandex.ru.