

# MUSICUS

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

№ 2 (66) • апрель • май • июнь • 2021

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

## 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, разработка логотипа, редактор

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 24.05.2021 г.  
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать  
офсетная. Зак. № 18139

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

Отпечатано в ООО «ФрилансПарк» 199178,  
Санкт-Петербург, 5-я В. О. линия, дом 70,  
литера А, помещение 52Н. 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*

- В. Смирнов. Тайна биографии А. В. Оссовского ..... 3  
Ю. Серов. «Двенадцать» Бориса Тищенко. К истории одной записи ..... 10  
Д. Быстров. Основные критерии выбора музыкального инструмента  
в условиях дополнительного образования детей.  
Беседовала М. Рудко ..... 13  
В. Гуревич. «Память, которая всегда с тобой». Беседовал Д. Брагинский ... 17  
Е. Мурина. Музыкальная семья. Беседовал Д. Брагинский ..... 21

### *В театрах*

- Л. Корчмар. «Князь Игорь» на евразийском перекрестке  
(размышления накануне премьеры). Беседовал Д. Дондуков ..... 26  
М. Михеева. «Свинопас или сто принцессиних поцелуев». Новая опера  
Леонида Резетдинова ..... 32

### *Музыка и судьба*

- Н. Огаркова, В. Сомов. «Quelle femme! Mon Dieu, quelle femme!»:  
к 200-летию со дня рождения Полины Виардо-Гарсиа ..... 34

### *Теория и практика*

- Д. Воронцов. Вагнеровская труба в историческом, творческом  
и методическом ракурсах ..... 43  
Н. Дроздова. Своеобразие формирования приемов оперного пения  
у китайских студентов ..... 50  
А. Шило. О некоторых особенностях современной академической музыки  
для контрабаса ..... 53

### *Конкурсы*

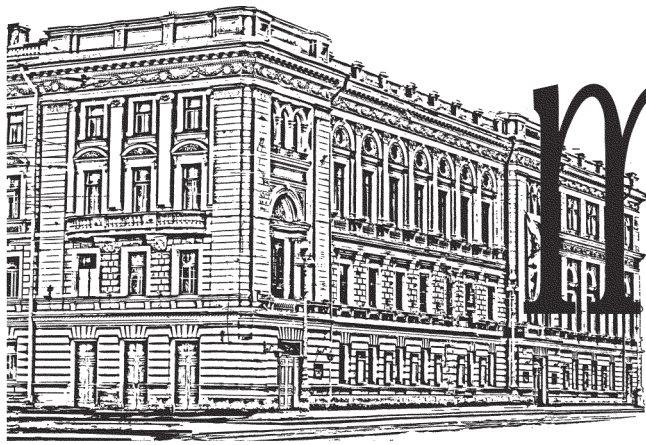
- Г. Сандовская. «Фортепианные мосты» Санкт-Петербурга ..... 56  
Е. Давиденкова-Хмара. Третья Всероссийская олимпиада  
по музыкальной информатике: итоги и перспективы ..... 58

### *In memoriam*

- Е. Хаздан. Звуковые образы Софии Левковской ..... 60  
И. Райскин. Памяти Т. А. Хопровой ..... 62

Наши авторы ..... 64

В оформлении обложки использован фрагмент акварели В. С. Садовникова «Домъ Г-жи Енгелгарта»  
из серии «Панорама Невского проспекта» (литография П. С. Иванова)



# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

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

№ 2 (66) • april • may • june • 2021

## 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 certificat of mass information  
medium ПИ № ФС77-30963

## Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

## Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA  
Andrey DENISOV  
Irina POPOVA

## Distribution Department, development Logo, editor

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 24.05.2021

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.  
Offset print.

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

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V. O. line,  
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,  
199178, 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.

## Contents

### *Alma mater*

- V. S m i r n o v. The mystery of the biography of A. V. Ossovsky ..... 3  
Yu. S e r o v. «Twelve» by Boris Tishchenko. To the history of one recording ..... 10  
D. B y s t r o v. The main criteria for choosing a musical instrument  
in the context of additional education for children.  
*An Interview by M. Rudko* ..... 13  
V. G u r e v i c h. «The memory, that is always with you».  
*An Interview by D. Braginsky* ..... 17  
E. M u r i n a. The Musical family. *An Interview by D. Braginsky* ..... 21

### *In Theaters*

- L. K o r c h m a r. «Prince Igor» at the Eurasian crossroads  
(reflections on the eve of the premiere). *An Interview by D. Dondupov* ... 26  
M. M i k h e e v a. «Swineherd, or 100 kisses of Princess». The new Opera  
by Leonid Rezetdinov ..... 32

### *Music and fate*

- N. O g a r k o v a, V. S o m o v. «Quelle femme! Mon Dieu, quelle femme!»:  
for the Bicentenary of the Birth of Pauline Viardot-Garcia ..... 34

### *Theory and Practice*

- D. V o r o n t s o v. Wagner tuba in historical, creative and methodological  
perspectives ..... 43  
N. D r o z d o v a. The specifics of teaching Opera singing to Chinese students ... 50  
A. S h i l o. About some features of modern academic music for Double bass .... 53

### *Competitions*

- G. S a n d o v s k a y a. «Piano bridges» of Saint Petersburg ..... 56  
E. D a v i d e n k o v a - K h m a r a. Third National Olympiad in musical  
computer science: results and prospects ..... 58

### *In memoriam*

- E. K h a z d a n. Sound Images of Sofia Levkovskaya ..... 60  
I. R a y s k i n. In memory of T. A. Khoprova ..... 62

- Our authors ..... 64

# Теория и практика

---

---

## Dmitry VORONTSOV Wagner tuba in historical, creative and methodological perspectives

The article is devoted to the history of creation, use in composer practice and the principles of teaching playing the Wagner tuba. Richard Wagner's creative search for a special orchestral color combining the French Horn sound density with the density of the Euphonium timbre, as well as the leading trends in Brass Wind instrument performance in 19<sup>th</sup> century Europe, are considered as the main factors determining the appearance of the instrument. The main artistic functions of the Wagner tuba in the orchestral music of R. Wagner, A. Bruckner, R. Strauss, I. Stravinsky and others are identified. The author characterizes original solo compositions for the instrument and gives general recommendations on the organization of the learning process on the Wagner tuba.

**Keywords:** R. Wagner, Wagner tuba, orchestra group of Brass instruments, Euphonium, wide-censored Brass instruments.

## Дмитрий ВОРОНЦОВ Вагнеровская туба в историческом, творческом и методическом ракурсах

Статья посвящена истории создания, использованию в композиторской практике и принципам обучения игре на вагнеровской тубе. В качестве основных факторов, обусловивших появление инструмента, рассматриваются творческие поиски Рихардом Вагнером особой оркестровой краски, сочетающей яркость звучания валторны с плотностью тембра эуфониима, а также ведущие тенденции в исполнительстве на духовых инструментах в Европе XIX столетия. Выявляются основные художественные функции вагнеровской тубы в оркестровой музыке Р. Вагнера, А. Брукнера, Р. Штрауса, И. Стравинского и др. Характеризуются оригинальные сольные сочинения для инструмента, даются общие рекомендации по организации процесса обучения на вагнеровской тубе.

**Ключевые слова:** Р. Вагнер, вагнеровская туба, оркестровая группа медных духовых инструментов, эуфонииум, широкомензурные медные духовые инструменты.

Актуальность данной статьи обусловлена очевидным противоречием, возникшим между профессиональной оркестровой практикой и программой подготовки исполнителя на валторне. Несмотря на присутствие в репертуаре значительной части симфонических оркестров произведений Р. Вагнера, А. Брукнера и других композиторов, включающих вагнеровскую тубу в свои партитуры, ни в учебном, ни в оркестровом практикуме валторнистов не предусмотрено никакой специальной подготовки по овладению этим инструментом. Между тем, его технические и выразительные возможности имеют ряд особенностей, не взирая на аналогичный

валторновому мундштук. Основные отличия заключаются в ином режиме дыхания, своеобразной организации звуковедения. Адаптация исполнительского аппарата валторниста к вагнеровской тубе требует определенного времени даже при правильной системной организации этого процесса. В ситуации же, когда методическое обеспечение отсутствует, процесс овладения и достижение высокого уровня игры на инструменте может значительно растянуться.

Эта проблема может показаться не столь значимой в сравнении с теми, что стоят в настоящее время перед отечественной валторновой педагогией (обновление

учебного репертуара, интеграция прогрессивных методов постановки исполнительского аппарата и т. д.). Возможно даже, что большинству сегодняшних студентов-валторнистов никогда в жизни не придется играть на вагнеровской тубе, использующейся лишь в ведущих симфонических оркестрах. В них, на первый взгляд, исполнители на протяжении долгого времени вполне успешно справляются с освоением инструмента. Однако даже в лучших отечественных оркестрах, качество звучания и слаженности ансамбля вагнеровских туб с другими медными духовыми инструментами оставляет желать лучшего. Причина нам видится в отсутствии системной профильной подготовки исполнителей. Учитывая тот высочайший уровень конкуренции, на котором лучшие оркестры мира осуществляют свою концертную деятельность, качество даже таких «деталей» может иметь принципиальное значение. Следовательно, обучение игре на всех разновидностях инструментов, входящих в состав симфонических коллективов является одной из приоритетных задач отечественной музыкальной педагогики. Поиск нового тембра, музыкально-образной характеристики может заставить композиторов в недалеком будущем обратить внимание на вагнеровскую тубу как на самостоятельный сольный и камерно-ансамблевый инструмент. Тем более, что уже сейчас существует ряд оригинальных произведений современных композиторов. И это с еще большей уверенностью позволяет утверждать, что разработка методики обучения искусству игры на этом уникальном инструменте имеет большой потенциал.

Выбор способов обучения в исполнительском искусстве всегда обусловлен той совокупностью художественных и исполнительских задач, с которыми будущему музыканту придется иметь дело в профессиональной деятельности. Поэтому основная цель данной статьи дать целостное понимание выразительных возможностей вагнеровской тубы, ее художественных функций, прежде всего в оркестровой музыке, и уже на основании этого сформулировать ведущие принципы игры на ней в качестве основы будущей методики.

Изложенная выше проблематика исполнительства и педагогики в отечественной литературе разрешена фрагментарно, а в некоторых случаях и довольно спорно. В немногочисленных публикациях приводятся краткие и не всегда достоверные исторические данные о создании инструмента и его выразительных возможностях. Из общего числа работ, касающихся вагнеровской тубы, следует выделить соответствующую главу из монографии Д. Р. Рогаль-Левицкого [3, с. 249–258]. В исследовании Ю. А. Усова «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах» инструмент упомянут лишь в двух абзацах [4, с. 142]. Отдельный пласт исследований посвящен оркестру Вагнера, однако без фокуса на художественных функциях и выразительных возможностях вагнеровской тубы.

В зарубежных трудах вопросы исполнительства на медных духовых освещены значительно шире. Исто-

рия и подробная характеристика вагнеровской тубы приведены в фундаментальных исследованиях К. Аренса [5] и А. Бэйна [6]. Наиболее подробно обстоятельства создания и практики ее применения исследованы в монографиях У. Мелтона [8] и А. С. Силвы [10]. Также заслуживает внимания статья Л. Нормана, А. Майерса и М. Кэмпбелла, посвященная выразительным возможностям инструмента [9] и другие работы, представленные, в том числе на крупнейшем сайте, посвященном данному инструменту [11]. Однако ни одна из вышеперечисленных работ до сих пор не переведена на русский язык, что осложняет их изучение отечественными валторнистами. Кроме того, в них не отражены вопросы *методики обучения* искусству игры на вагнеровской тубе.

Методическое пособие валторниста Д. Эриксона [7], увидевшее свет в 2018 году, предназначено как для студентов, так и для артистов оркестра. В работе представлена развернутая характеристика выразительных возможностей инструмента, предложены рекомендации по его освоению, а также варианты работы над партиями в различных оркестровых произведениях. Сам факт появления подобного руководства можно считать косвенным подтверждением того, что зарубежные исполнители и педагоги осознают необходимость отдельного направления в музыкальной педагогике, посвященного обучению игре на вагнеровской тубе. «Руководство» Д. Эриксона, безусловно, является наиболее ценным для профессионального развития оркестровых валторнистов, в переводе которого на русский язык существует насущная необходимость. Тем не менее, поскольку книга относится к жанру самоучителя, в ней не отражены методологические принципы обучения игре в учебном процессе.

Для более полного и объективного понимания того, какими выразительными возможностями обладает эта разновидность валторны, необходимо осветить обстоятельства и цель ее создания, определить ее художественное предназначение.

В результате социально-экономических преобразований конца XVIII — начала XIX веков интенсификация научно-технической эволюции затронула все области человеческой деятельности, в том числе и сферу производства музыкальных инструментов. Именно в XIX столетии удается решить проблемы ограниченности звуко-ряда и неустойчивости интонации на медных духовых инструментах. Создание механизма с поворотными вентилями, обеспечивающего перенаправление воздушного столба в дополнительные трубки, входящие в конструкцию новейших моделей труб, стало поворотным моментом в развитии конструирования медных духовых инструментов в целом, позволив сохранить качество тембра и устойчивость интонации во всем хроматическом звуко-ряде. Установить создателя вентиля достаточно сложно. Полагаем, что его появление стало результатом труда целого ряда европейских мастеров, искавших способ усовершенствовать выразительные

возможности труб и ориентировавшихся при этом на опыт друг друга. Рогаль-Левицкий по этому поводу пишет: «С появлением на свет «вентильного механизма», первенство в изобретении которого до сих пор оспаривается чуть ли не всеми великими народами Европы, судьба старой натуральной трубы была решена. Но... замена одного инструмента другим проводилась медленно и не единодушно» [3, с. 92–93]. Ю. А. Усов, ссылаясь на труды А. Карса, пишет об «изобретателях» вентильного механизма следующее: «...вентили, подобные современным, впервые были сконструированы в 1813 году силезским мастером А. Блюмелем. Спустя семь-восемь лет инструменты с вентилями широко использовались в прусских военных духовых оркестрах. Немцы приписывают первенство в этом изобретении братьям Антону и Игнацу Кернерам, которые в 1806 году снабдили трубу двумя вентилями» [4, с. 139].

Важным моментом в истории медных духовых инструментов стало изобретение к середине XIX века целого ряда новых семейств. Идея создания новых инструментов была обусловлена воздействием трех связанных друг с другом факторов: высоким уровнем заинтересованности слушателей, активным поиском индивидуальности композиторов и научно-техническим прогрессом, удовлетворявшим стремления и тех, и других. Развитие симфонических жанров в Италии, Франции и германских странах обусловило потребность в обновлении и модернизации инструментального состава и симфонических, и духовых оркестров. Опубликованный в 1857 году грандиозный труд Г. Берлиоза «Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке» [1] содержит среди прочего подробные характеристики всего многообразия медных духовых инструментов, актуальных для оркестровых практик того времени. Середина XIX века — это время сосуществования целых семейств инструментов, частично дублирующих функции друг друга. Так, например, обширное семейство офиклеидов<sup>1</sup>, среди которых наиболее востребованным был басовый [1, с. 422–424], использовалось и в симфонических, и в духовых оркестрах для исполнения партий во всех регистрах. Но при этом, в зависимости от оркестра для исполнения аналогичных по тесситуре партий использовались многочисленные разновидности корнетов и саксгорнов<sup>2</sup>.

В контексте нашего исследования, важно выделить следующие моменты в истории конструирования медных духовых инструментов:

- 1) возникновение и утверждение в исполнительской практике первой половины XIX столетия корнетов и флюгельгорнов<sup>3</sup>;
- 2) создание в 1835 году главным капельмейстером Пруссии В. Виперхтом и мастером Й. Морицем басовой трубы, а также дальнейшее совершенствование этого инструмента и создание в 1830–1850 годы на его основе целого ряда моделей разных строев мастерами А. Саксом (Бельгия) и К. Червенным (Чехия);
- 3) изобретение в 1838 году немецким мастером К. В. Морицем (сын Й. Морица) тенор-трубы; в 1840–1850 годы — семейства саксгорнов (А. Саксом); параллельная работа немецкого мастера И. Зоммера, британца В. Хоукса, чеха В. Червенного над созданием широкомензурных инструментов тенорового и баритонального регистров разных строев, объединенных в настоящее время под названием эуфониум<sup>4</sup>.

Все вышеперечисленные инструменты появились в ходе попыток объединения конструктивных элементов семейств рогов и труб. Основной целью мастеров было получение нового тембра, который бы наследовал мягкости и насыщенности тембра рогов, но в то же время игра на котором не требовала бы преодоления мощного сопротивления воздушного столба, обеспечив тем самым более четкую и ясную артикуляцию. Именно поэтому каждый из этих инструментов обладал мензурой (отношением длины трубок к их диаметру) гораздо более широкой, чем на валторне, поскольку при меньшей длине трубок (при сопоставлении инструментов идентичных регистров) их диаметр был больше. Специфическая конструкция, в которой округлые изгибы основной трубки преломляли воздушный столб, придавала звуку мягкость, но при этом не была свернута в круг как на валторне, не затрудняя тем самым атаку звука.

По всей видимости, появление вагнеровской трубы стало результатом поиска великим немецким композитором Рихардом Вагнером медного духового инструмента, который бы обладал особым музыкальным тембром, ассоциирующимся с предполагаемым звучанием древних луров и прочих архаичных духовых инструментов рогового семейства, существовавших в бронзовом веке и во времена создания песен о Зигфриде. Когда в 1853 году композитор приступил к работе над партитурой «Золота Рейна», в которой он и планиро-

<sup>1</sup> Офikleиды были запатентованы французским мастером Ж. И. Асте в 1814 году. Инструменты представляли собой коническую трубку, согнутую в подковообразную форму.

<sup>2</sup> Корнеты — семейство медных духовых инструментов, по форме и выразительным возможностям близкие натуральным трубам, но при этом имевшие вентильный механизм, и существенно отличавшиеся конструкцией: их трубка была согнута в более округлую форму, что давало более мягкий звук.

Саксгорны — семейство широкомензурных медных духовых инструментов, созданное А. Саксом.

<sup>3</sup> Флюгельгорны — семейство широкомензурных вентильных медных духовых инструментов, звучащих в верхнем регистре, родственных семейству корнетов, отличавшихся от них большей мензурой.

<sup>4</sup> Эуфониумы — близкие по форме и конструкции семейство вентильных широкомензурных медных духовых инструментов, родственных саксгорнам.

вал использовать новый тембр, в его распоряжении уже был солидный опыт европейских мастеров в части варьирования мензуральной конструкции трубок в медных духовых инструментах. Несмотря на это, путь от идеи до ее воплощения занял у Вагнера почти двадцать лет, на протяжении которых композитор искал необходимое звучание среди новых семейств широко-мензурных теноровых и баритональных инструментов. В. Мелтоном упоминаются эксперименты Вагнера с инструментами Й. Морица, А. Сакса, и, по всей видимости, с инструментами К. Червенного (которые, возможно, оказали значительное влияние на формирование внешнего вида вагнеровской тубы) в концертных исполнениях фрагментов тетралогии «Кольцо Нибелунга» в 1860-е годы [8]. Далее исследователь подчеркивает и важную роль в совершенствовании вагнеровской тубы ученика и сподвижника композитора — выдающегося дирижера Ганса Рихтера, блестяще владевшего искусством игры на многих медных духовых инструментах.

До 1875 года в постановках тетралогии «Кольцо Нибелунга» для достижения нужного тембрового слияния с трубами, валторнами и тромбонами использовались инструменты, созданные не по проектам Вагнера, но максимально приближенные к искомому им звучанию — теноровые и басовые тубы. Первый комплект туб (фактически еще экспериментальных моделей) был заказан у германского мастера Георга Оттенштайнера, и их дебют в составе вагнеровского оркестра состоялся 1 марта 1875 года. Это были инструменты, походившие в большей степени на валторну и имевшие четырех-вентильный механизм. К тому же они обладали очень неустойчивой интонацией. Впоследствии Вагнер разместил заказы в других фирмах, в числе которых была и «C. W. Moritz», в которой в 1877 году был создан квартет более совершенных инструментов, названных валторновыми тубами.

Классические вагнеровские тубы, имевшие уже вполне современные и вид, и выразительные возможности, были разработаны уже после смерти Вагнера. В 1890 году фирмой «Alexander» был создан квартет, состоявший из двух инструментов в строе В (для теноровой тесситуры) и в строе F (для басовой тесситуры). Впоследствии по аналогии с валторной были созданы «двойные» инструменты, на которых стало возможным переключать строй.

Визуально современная вагнеровская туба напоминает эуфониум в зеркальном отражении: она имеет характерную дугообразную форму, но ее раструб выдвигается справа от головы исполнителя, а механизм с поворотными вентилями приспособлен для игры левой рукой, для удобства исполнения партий валторнистами; мундштук и эска на инструменте идентичны валторновым, равно как диапазон инструментов. Вагнеровские тубы обладают уникальным тембром, в котором сочетаются особенности тенор-тубы и валторны.

Так в низком регистре инструмент подобно эуфониуму обладает гораздо больше гибкостью и насыщенностью, но в то же время и большей плотностью звука, с характерным скорее для валторны благородным серебристым оттенком. В среднем и высоком регистрах звук отличается большей плотностью, чем у тенор-тубы, но также и более объемным звучанием, чем у валторны.

Вагнеровская туба — это гибридный инструмент, который рассчитан на музыканта, обладающего амбушуром валторниста. Это уточнение мы считаем особенно важным, поскольку именно доступными исполнителю типами амбушюра ограничена его возможность играть на том или ином духовом инструменте. Ведь представляется очевидным, что эуфониумы и саксгорны гораздо ближе по своим характеристикам и технике игры к семейству туб, однако в подавляющем большинстве случаев их партии исполняются тромбонистами, поскольку именно они обладают амбушуром, соответствующим мундштукам, используемым при игре на эуфониуме.

Наименование «вагнеровская туба» является лишь одним из вариантов названия данного инструмента. В числе других — «валторновая туба» («horntuba») <sup>5</sup>, «байройтская туба» («bayreuth-tuben») и др. По большому счету ни одно из этих названий не является корректным, поскольку не отражает подлинной гибридной природы данного инструмента. Тем не менее, в отечественной терминологии за ним закрепилось название «вагнеровской тубы» и чтобы избежать терминологической путаницы, по всей видимости, его следует использовать и дальше.

Практика применения этого уникального инструмента за полтора столетия его существования осталась практически неизменной, и почти вся она была предвосхищена в партитуре вагнеровской тетралогии. Тембр вагнеровской тубы используется композитором, как правило, в нескольких случаях. Во-первых, при создании образа Вальгаллы, чья характеристика дана автором в ремарке, описывающей сцену: «Мало-помалу волны превращаются в облака, которые постепенно проясняются, разрезаясь в прозрачный туман, по мере того как свет, брезжащий позади них, становится ярче. Когда туман, в виде нежных облачков, совершенно исчезает в вышине, открывается привольная местность на горных вершинах, сначала еще подернутая сумерками рассвета. Утренняя заря возрастающим сиянием освещает замок с блестящими зубцами, которым увенчан высокий утес на заднем плане» [2, с. 32]. При исполнениях на валторнах эта тема, под которую перед зрителем предстает величественный замок Вотана, звучала бы чересчур ярко, остро. На тромбонах слишком прямолинейно. Тенор-тубы и эуфониумы придали бы ей слишком сентиментальный характер. И только звучание хорала в исполнении вагнеровских туб дает насыщенное, плотное, но в то же время пространственно

<sup>5</sup> Именно такой термин использовал К. Мориц и, впоследствии, Д. Р. Рогаль-Левицкий.

объемное звучание, соответствующее приведенному описанию. Во-вторых, тембр квартета туб используется Вагнером для изображения Нибельгейма и его жителей, поработанных Альберихом. Обращение к иной окраске звука инструмента имеет и образно-философский подтекст: нибелунг и бог схожи в желании обладать безграничной властью, первый является лишь воплощением низменных устремлений второго, и тембровая идентичность призвана подчеркнуть это единство. Фатальность поступков Вотана отражается и в безысходности темы основанного им рода Вельзунгов, достигая апогея развития в знаменитом Траурном марше в последней части тетралогии, в котором квартет туб звучит в унисон с группой валторн. Подобным же образом тембры медных духовых сливаются и во многих других эпизодах хорального склада (например, во Вступлении к опере «Валькирия»).

Как видно из приведенных примеров, композитор обращается к тембру туб в ограниченной образной сфере музыкальной архаики, отличающейся следующими тематическими особенностями: тесситура и выписанная динамика интонационных оборотов ограничена средним, наиболее красочным, диапазоном звучания; ритмическую основу составляют крупные длительности в неспешном темпе; отсутствуют эпизоды с соло инструмента, всегда находящегося в фактурном комплексе однородного квартета либо других медных духовых, что по всей видимости полностью соответствует поставленной цели своеобразного инструментального хора<sup>6</sup>. Обратим внимание, что все вышеприведенные примеры описывают звучание группы вагнеровских туб, в которой иногда один из голосов (как правило, исполняемый на тубе *in B*) может брать на себя основную мелодическую линию, но он никогда не звучит *solo*, его всегда окружает звучание других голосов группы.

Антон Брукнер также обращается в своем творчестве к тембровым и образным возможностям вагнеровской тубы. Показательным примером может служить заключительная часть в экспозиции I части Восьмой симфонии. Здесь возникает тембровая переключка: в исполнении валторны на *piano* мотив звучит матово, подчеркивая спокойствие и лиризм образа, гобойное изложение сообщает музыке некоторое воодушевление, благодаря яркости тембра, вагнеровская туба в свою очередь привносит просветление, возвышенность. И, если первые два участника триолога высказываются на фоне струнных, то реплика вагнеровской тубы звучит как верхний голос моноинструментального квартета. Характерно, что даже в виртуозной коде IV части Восьмой симфонии, в которой практически у всех инструментов присутствуют и виртуозные пассажи, и сложные ритмические фигуры, Брукнер поручает вагнеровским тубам длящиеся созвучия, выписанными акцентами подчеркивающие гармоническую окраску

целого. Тому же квартетному принципу использования Брукнер следует и в Седьмой, и в Девятой симфониях.

Среди последователей Вагнера и Брукнера, включавших в некоторые свои сочинения вагнеровские тубы, необходимо отметить Адальберта фон Гольдшмидта, Жана Луи Никоде, Франциска Клозе и других композиторов. Один из наиболее ярких последователей Вагнера в последней четверти XIX века А. Гольдшмидт, прославившийся, прежде всего, как автор кантаты «Семь смертных грехов» (1875), использовал их в партитуре оперы «Гелиантус» (1884), не ставшей с течением времени сколько-нибудь популярной. Последователь Брукнера немецкий композитор и дирижер Ж. Л. Никоде, во многом благодаря которому европейская публика познакомилась с оркестровым творчеством А. П. Бородин, использовал инструменты в своей симфонической оде «Море» ор. 31 (1891) для оркестра, органа, мужского хора и солистов (на текст К. Вермана). В целом, в партиях вагнеровских туб в музыке указанных композиторов реализуются все указанные выше выразительные особенности.

Блестящие образцы применения мы находим в сочинениях еще одного крупнейшего представителя позднего немецкого романтизма и модерна — Рихарда Штрауса. В своих сочинениях он использовал огромные оркестровые составы, дополняя их зачастую группой вагнеровских туб. При сохранении исходных принципов мы можем, безусловно, констатировать в его музыке интонационно-ритмическое усложнение партий, ярким примером которого могут послужить партитура «Альпийской симфонии» ор. 64 и опера «Женщина без тени» ор. 65.

Квартет туб в своей оратории «Песни Гурре» применил и Арнольд Шёнберг. В этом сочинении, написанном в 1911 году, все еще велико влияние позднего романтизма, а также Г. Малера, но в то же время фрагментарно ощущается более характерная для последующего периода творчества композитора динамическая, регистровая, штриховая контрастность. Эта стилистическая особенность, а также более сложная в сравнении с вышеупомянутыми примерами причудливая интонационная логика присутствует в партиях квартета.

Стравинский использовал вагнеровские тубы в первой редакции балета «Жар-Птица» (1910) и в балете «Весна священная» (1913). Несмотря на новаторский язык, композитор сохраняет в реализации выразительных возможностей квартета инструментов все основополагающие принципы, используя удвоенную теноровую разновидность, в ряде эпизодов объединяя ее с парой басовых. В «Игре двух городов» и «Шествии старейшего мудрейшего» ансамбль исполняет соответствующий образу персонажа несколько громоздкий, «переваливающийся» мотив и его варьированные повторения. Диссонирующие интервальные сочетания придают ему

<sup>6</sup> Сравнение с хором здесь более чем уместно в силу темброво-акустических характеристик инструмента.

несколько угрожающий характер. В сравнении с предшественниками образная сфера тембра вагнеровских туб Стравинским несколько переосмыслена. Речь идет не только о ладовой остроте созвучий, но и об интерпретации артикуляционно-тембровых характеристик. В этом эпизоде не остается ни следа от благородно-возвышенного звучания, свойственного сочинениям Вагнера, Брукнера и Р. Штрауса. Инструменты звучат нарочито грубо, диссонансно, придавая музыке уродливую причудливость. При этом ключевой принцип *ансамблевой репрезентации* тембра сохраняется.

Даже спустя несколько десятилетий, в музыке конца XX начала XXI века эти принципы не утратят своей актуальности. Вагнеровские тубы в свои партитуры будут вводить немецкий композитор Й.-П. Остендорф, американские композиторы К. Роуз и Т. Госс и другие. Чрезвычайно ярким примером, подчеркивающим инерцию развития ансамблевого сочетания инструментов, является Концерт для альты с оркестром С. А. Губайдулиной (1997). Несмотря на то, что творчество композитора проникнуто оригинальной трактовкой солирующих тембров, введенные ею в Альтовый концерт две вагнеровские тубы, образующие с басовой тубой монолитный фактурный пласт, на протяжении всего музыкально-драматического повествования вступают с продолжительными негромкими консонантными созвучиями, резко контрастируя с диссонансными интервально-аккордовыми комплексами. Создается возвышенно-печальный образ, с оттенком ностальгии по эпохе позднего музыкального романтизма.

Примеров камерной музыки с участием вагнеровской тубы нам неизвестно. В брасс-ансамблях ее иногда используют валторнисты для исполнения переложений различных сочинений.

Оригинальных сольных произведений для данного инструмента совсем немного, среди которых необходимо отметить «Пожирателя Земли Гонсалес» кубинского композитора Дж. Лопеса ор. 9 (1996). Это сочинение написано в крайне экспрессивной манере. Автор отказывается от многих традиций образной интерпретации звучания инструмента. Произведение представляет собой драматическое повествование, в ходе которого сольная партия то сливается с голосами аккомпанемента струнных в причудливых созвучиях, то вступает с ними в яростное противостояние. Для музыкального языка «Пожирателя...» характерны фактурные сопоставления: напоминающие завывания резкие тесситурные смены вкупе со столь же резкой сменой нюансов чередуются с еле слышными звуками-стопами и «классическими» виртуозными пассажами.

В русле той же экспрессионистической манеры написан бурлеск для вагнеровской тубы соло «Охотники за Карринхалом» немецкого композитора Й. Х. Шахта

нера. Здесь совокупность приемов, которыми должен владеть исполнитель, еще шире, чем в случае с «Пожирателем земли Гонсалеса». Произведение представляет собой разделенные остановками эпизоды, в которых угадываются и охотничьи сигналы, и черты традиционного скерцо, и лирико-романтической кантилены. Кроме всего спектра классических выразительных средств здесь встречаются и такие современные приемы как мультифоник<sup>7</sup> и frullato<sup>8</sup>.

Следует отметить и «Песню без слов» для теноровой вагнеровской тубы (или валторны in F) и фортепиано ор. 89а португальского валторниста, композитора и педагога Р. Матосинхоса. Это произведение отсылает слушателя как к романтическому прообразу жанра, так и к элементам эстрадно-джазового стиля, что делает его особенно трудным в плане подбора тембровой палитры и штрихов, характера применения исполнительских приемов. Так, играя в эстрадной манере, исполнитель должен достичь расплывчатых, мягких красок в соответствии со стилем. В этом сочинении также активно используются мультифоник и frullato.

Несмотря на сравнительно небольшое число оригинальных произведений для вагнеровской тубы, разнообразие ее выразительных возможностей в них весьма велико, что еще раз подтверждает актуальность разработки специализированной методики обучения на данном инструменте.

В заключении статьи сформулируем *предварительные рекомендации* к организации процесса обучения игре на вагнеровской тубе в валторновом классе. Прежде всего, необходимо адекватно представлять цель обучения и в соответствии с ней выстраивать учебный план. Безусловно, стремление исполнять сольные произведения является благородным. Однако, учитывая, что основная сфера применения вагнеровской тубы это оркестровое исполнительство, разумнее было бы сосредоточиться именно на подготовке к этому виду профессиональной деятельности.

Место практических занятий на инструменте, занимаемое в ряду специальных дисциплин, обусловлено, во-первых, наличием инструментария, во-вторых теми профессиональными перспективами, которые открываются перед студентами вуза. Поскольку речь идет о подготовке небольшого количества специалистов, соответствующим инструментарием и методической базой должны быть обеспечены ведущие консерватории, являющиеся источником исполнительских кадров в лучшие российские оркестры. Для эффективных занятий достаточно, чтобы в учебном заведении присутствовал «классический» квартет из двух теноровых и двух басовых вагнеровских туб. Учебный процесс следует разделить на два этапа. Первый может занять несколько недель и представлять собой освоение ин-

<sup>7</sup> Мультифоник — способ игры на инструменте, при котором одновременно извлекается два основных тона, один из которых формируется стандартным способом за счет вибрации воздушного столба в инструменте, а другой поется.

<sup>8</sup> Frullato — сонорный эффект при игре на инструменте, придающий звучанию яркий призыв, напоминающий пролонгированную согласную «р» или рычание.



струментов в индивидуальном порядке в том же формате, в котором осваивается исполнительское мастерство на валторне, посредством занятий с педагогом и самостоятельно. Предполагается, что к обучению будут приступать студенты, обладающие уже достаточно высоким уровнем игры на основном инструменте и готовые или даже уже начавшие работу в высокопрофессиональных симфонических оркестрах. Ключевыми задачами педагога и учащегося на этом этапе является адаптация исполнительской техники к особенностям вагнеровской тубы и формирование слуховых представлений о высших стандартах звучания инструмента: тембровой палитре, диапазоне, штрихах и т. д. Здесь наиболее важно приспособиться к ощущениям значительно меньшего сопротивления воздуха при игре, освоению нового режима выдоха, адекватного акустическим особенностям инструмента. Параллельно учащийся изучает аппликатуру. Обучение оркестровому музицированию на любом инструменте требует от исполнителей, прежде всего, навыков и умений, позво-

ляющих достигать ансамблевой слаженности. Важно осознавать, что вагнеровская туба является самым «коллективным» из всех оркестровых инструментов, соответственно, оптимальным форматом обучения исполнителей является ансамбль. Именно регулярные занятия в ансамбле составляют второй, основной этап курса, который может длиться по взаимному согласованию сколь угодно долго.

Возможно, педагогам следует задуматься о расширении учебного репертуара для вагнеровской тубы, перекладывая произведения для квартета тромбонов, валторн, возможно даже туб. Безусловно полезными, с точки зрения развития исполнительских навыков, будут периодические выступления на концертах в училище или консерватории в составе квартета этих инструментов. Уже после демонстрации студентами на занятиях развитых навыков ансамблевой игры в квартете вагнеровских туб с заинтересованными и наиболее талантливыми учащимися можно начать работу над освоением сольного материала.

#### Литература:

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса). М.: Музыка, 1972. 531 с.
2. Вагнер Р. Золото Рейна. Клавир. М.: Директ-Медиа, 2014. 133 с.
3. Рогаль-Левицкий Д. Р. Валторновые тубы // Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. С. 249–258.
4. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1989. 207 с.
5. Ahrens C. Valved Brass: The History of an Invention. Pendragon Press, 2008. 148 p.
6. Baines A. Brass Instruments: Their History and Development. Dover Publications, 2012. 320 p.
7. Ericson J. Playing the Wagner Tuba: A Handbook for Hornists. Independently Published, 2019. 64 p.
8. Melton W. The Wagner Tuba: A History. Ebenos, 2008. 198 p.
9. Norman L., Myers A., Campbell M. Wagner Tubas and Related Instruments: An Acoustical Comparison // The Galpin Society Journal. 2010. Vol. 63. P. 143–158.
10. Silva A. S. The Origins and Revival of a Wagner Tuba. University of South Dakota, 2013. 241 p.
11. The Wagner Tuba. URL: <https://www.wagner-tuba.com/> (дата обращения: 10.04.20).

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

#### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматировать, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „“. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате \*.jpg, \*.tif или \*.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 3), на другие изображения — жирным курсивом: (Ил. 3, Рис. 3, Таблица 3). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение \*.mus, \*.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

- БРАГИНСКИЙ** Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru
- БЫСТРОВ** Денис Викторович — проректор по учебной и воспитательной работе, старший преподаватель кафедры деревянных духовых инструментов Санкт-Петербургской консерватории, преподаватель по классу гобоя Средней специальной музыкальной школы и музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: den-vik-bystrov@yandex.ru
- ВОРОНЦОВ** Дмитрий Александрович — Заслуженный артист РФ, солист симфонического оркестра Мариинского театра, заведующий кафедрой медных духовых и ударных инструментов Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: voronadima@bk.ru
- ГУРЕВИЧ** Владимир Абрамович — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: gourevich@mail.ru
- ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА** Екатерина Шандоровна — доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской консерватории, кандидат искусствоведения. E-mail: k\_davidenkova@mail.ru
- ДОНДУПОВ** Давид Доржиевич — музыковед, член Союза композиторов РФ. E-mail: dondavid@yandex.ru
- ДРОЗДОВА** Надежда Павловна — доцент кафедры сольного пения Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: rims Korsors@list.ru
- КОРЧМАР** Леонид Овсеевич — Заслуженный артист РФ, дирижер Мариинского театра, Заслуженный артист республики Северная Осетия-Алания, лауреат Госпремии республики Бурятия. E-mail: korchmar@mariinsky.ru
- МИХЕЕВА** Марина Владимировна — главный редактор журнала «Musicus», кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru
- МУРИНА** Екатерина Алексеевна — Народная артистка Российской Федерации, профессор, заведующая кафедрой специального фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: ekaterinamurina2811@yandex.ru
- ОГАРКОВА** Наталия Алексеевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: natalia.ogarkova@gmail.com
- РАЙСКИН** Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- РУДКО** Мария Владимировна — старший преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории, кандидат искусствоведения. E-mail: marybell@yandex.ru
- САНДОВСКАЯ** Галина Владимировна — доцент кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: sandovskaya@yandex.ru
- СЕРОВ** Юрий Эдуардович — дирижер, пианист, директор Санкт-Петербургского музыкального училища имени М. П. Мусоргского, руководитель Санкт-Петербургского молодежного симфонического оркестра имени М. П. Мусоргского, кандидат искусствоведения. E-mail: serov@nflowers.ru
- СМИРНОВ** Валерий Васильевич — доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской консерватории.
- СОМОВ** Владимир Александрович — специалист по архивно-исследовательской работе исследовательской группы Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: vassom@inbox.ru
- ХАЗДАН** Евгения Владимировна — кандидат искусствоведения, этномузыковед, член Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: kle-zemer@mail.ru
- ШИЛО** Александр Алексеевич — Заслуженный артист РФ, доцент кафедры виолончели контрабаса, арфы и квартета Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: ashilobass@mail.ru
- BRAGINSKY** Dmitriy — PhD, Lecturer of Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru
- BYSTROV** Denis — Vice-rector for Academic Affairs and Tutorial Work, Senior Lecturer of the Woodwind Instruments Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, an oboe teacher of Secondary Special Music School and the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Musical College. E-mail: den-vik-bystrov@yandex.ru
- VORONTSOV** Dmitry — Honored Artist of the Russian Federation, soloist of the Mariinsky Theater Symphony Orchestra, Head of the Department of Brass and Percussion Instruments of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: voronadima@bk.ru
- GUREVICH** Vladimir — DSc, PhD, Professor at the Department of History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: gourevich@mail.ru
- DAVIDENKOVA-KHMARA** Ekaterina — PhD, Associate professor of the Department of Orchestration and Musical Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: k\_davidenkova@mail.ru
- DONDUPOV** David — musicologist, member of the Union of Composers of the Russian Federation. E-mail: dondavid@yandex.ru
- DROZDOVA** Nadezhda — Associate professor of Academic Solo Singing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: rims Korsors@list.ru
- KORCHMAR** Leonid — Honored Artist of the Russian Federation, conductor of the Mariinsky Theater, Honored Artist of the Republic of North Ossetia-Alania, laureate of the State Prize of the Republic of Buryatia. E-mail: korchmar@mariinsky.ru
- MIKHEEVA** Marina — PhD, Editor-in-Chief of the Musicus journal. E-mail: edition@conservatory.ru
- MURINA** Ekaterina — People's Artist of the Russian Federation, Professor, Head of the Department of Special Piano at the St. Petersburg Conservatory. E-mail: ekaterinamurina2811@yandex.ru
- OGARKOVA** Natalia — Dr. Habil., PhD, Leading Research Associate of the Russian Institute of Art History, professor of the Department of Interdisciplinary Research and Practice of the St. Petersburg State University. E-mail: natalia.ogarkova@gmail.com
- RAYSKIN** 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
- RUDKO** Maria — PhD, Senior Lecturer of the Department of the History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: marybell@yandex.ru
- SANDOVSKAYA** Galina — Associate professor of the Department of Special Piano of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: sandovskaya@yandex.ru
- SEROV** Yuri — PhD, conductor, pianist, director of the St. Petersburg Musorgsky Music College, artistic director and conductor of the St. Petersburg Musorgsky Youth Symphony Orchestra. E-mail: serov@nflowers.ru
- SMIRNOV** Valery — DSc, PhD, Professor, Honored Art Worker of the Russian Federation, Chief Researcher of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- SOMOV** Vladimir — archival research specialist of the research group of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: vassom@inbox.ru
- KHAZDAN** Evgenia — PhD, ethnomusicologist, member of the Union of Composers of Saint Petersburg. E-mail: kle-zemer@mail.ru
- SHILO** Alexander — Honored Artist of the Russian Federation, Associate professor of the Department of Cello, Double Bass, Harp and Quartet of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: ashilobass@mail.ru