

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Международная
научная конференция

Симфонизм

в пространстве и времени

Тезисы и материалы

5-7 октября 2020 г.

Санкт-Петербург

2020



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**Международная
научная конференция**

Симфонизм

в пространстве и времени

**Тезисы и материалы
5–7 октября 2020 г.**



Санкт-Петербург

2020

Редактор-составитель Г. В. Ковалевский

Редактор А. Л. Порфирьева

Тезисы и материалы Международной научной конференции «Симфонизм в пространстве и времени», 5–7 октября 2020 г. / СПб., РИИИ, 2020. 56 с.

Оргкомитет конференции:

Д. А. Шумилин, зам. директора по науке РИИИ,
Г. В. Петрова, ученый секретарь РИИИ,
А. Л. Порфирьева, зав. сектором музыки РИИИ,
Г. В. Ковалевский, ученый секретарь сектора музыки

Подписано к печати 07.10.2020
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Book Old Style».
Усл. печ. л. 3,0. Тираж 100 экз.

www.artcenter.ru

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

© Российский институт
истории искусств, 2020

ISBN 978-5-86845-258-1

2020 год – юбилейный для ряда композиторов, сыгравших важнейшую роль в развитии жанра симфонии и изменивших само понятие «симфонического», круг представлений и художественных переживаний: 7 мая исполнилось 180 лет со дня рождения П. И. Чайковского, 8 июня – 210 лет со дня рождения Р. Шумана, 7 июля – 160 лет со дня рождения Г. Малера, наконец, в декабре мир будет отмечать 250-летие Л. ван Бетховена.

Эти круглые даты – один из поводов поговорить о явлении симфонизма, сыгравшего ключевую роль в развитии западноевропейской академической музыки в XVIII, XIX и XX веков. Один из аспектов предстоящей конференции – история самого термина «симфонизм».

Согласно определению Б. Асафьева, симфонизм – «раскрытие художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего противоборство и качественное преобразование тем и тематических элементов». Насколько актуальным подобное определение является сейчас и что мы сегодня понимаем под словом «симфонизм»? Второй важный аспект предстоящей конференции – способы бытования и эволюция жанра симфонии, находившейся на протяжении двух с половиной веков на высшей ступени в иерархии инструментальных жанров. Почему в XXI веке «царица музыки» оказалась свергнутой со своего пьедестала и практически не встречается в творчестве композиторов молодого поколения?

Круг тем и проблем, затрагиваемых на конференции:

«Симфонизм» – история понятия.
Виды и эволюция симфонизма

Разнообразие музыкальных форм
в воплощении симфонизма

Многоликость идеи:
симфонизм в творчестве великих композиторов

К многообразию форм воплощения симфонизма
в музыке XX века

Истоки жанра симфонии

Симфония и система инструментальных
форм-жанров

Симфония: социальный контекст и идеология

Симфония: проблемы и традиции исполнения

«Театр и симфония»

Новое о симфоническом письме и мышлении
Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, Р. Шумана
и Г. Малера

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

5 октября

12.00 – 12.30. А. Л. Порфирьева (*Санкт-Петербург*).
Вступительное слово

12.30 – 13.00. А. И. Климовицкий (*Санкт-Петербург*).
Этюд о Бетховене

13.00 – 13.30. К. В. Зенкин (*Москва*). Симфония и
симфоническое в мире Шумана

13.30 – 14.00. Д. А. Шумилин (*Санкт-Петербург*).
«Альфа» и «Омега» скрябинского симфонизма

14.00 – 14.30. О. А. Владимирова (*Череповец*). Сим-
фонизм А. К. Глазунова: традиционность или поис-
ки нового?

14.30 – 15.00. О. А. Скрынникова (*Воронеж*). Ното
aeternus в финалах последних симфоний Прокофье-
ва и Шостаковича

Перерыв

16.00 – 16.30. С. В. Лаврова (*Санкт-Петербург*).
Симфоническая синестезия в творчестве Георга
Фридриха Хасса в его Нурегюн для света с оркест-
ром

16.30 – 17.00. М. В. Воинова (*Москва*). Симфонизм и
орган: диффузии и иллюзии

17.00 – 17.30. Л. Л. Гервер (*Москва*). «Непрерывность
музыкального сознания» в ричеркарах и фантазиях
второй половины XVI – начала XVII века

17.30 – 18.00. М. Г. Рыцарева (*Нью-Йорк, США*). Сим-
фонизм и нарративизм: от раннеклассицистской со-
наты – до постромантической симфонии

6 октября

12.00 – 12.30. Н. А. Брагинская (*Санкт-Петербург*). Симфонический первенец Игоря Стравинского – Симфония Es-dur op.1 – «отросток немецкого ствола»?

12.30 – 13.00. Л. Г. Ковнацкая (*Санкт-Петербург*). Симфония и симфонизм Б. Бриттена

13.00 – 13.30. З. Дадашзаде (*Баку, Азербайджан*). Симфонизм и мугам: пересечение параллелей (на примере азербайджанской симфонии 1970-х – 2000-х годов)

13.30 – 14.00. Т. О. Твердовская (*Санкт-Петербург*). О претворении принципа «большого в малом» в «Буковинских песнях. 24 прелюдиях для фортепиано» Леонида Десятникова

14.00 – 14.30. И. Г. Макаловская (*Санкт-Петербург*). «Beethoven9. Symphonic Remix» Габриэля Прокофьева

14.30 – 15.00. Г. В. Ковалевский (*Санкт-Петербург*). Eine Symphonie – keine Symphonie: метаморфозы симфонизма в советской музыке 1970-х – 1980-х годов

Перерыв

16.00 – 16.30. Д. В. Беляк (*Москва*). Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского

16.30 – 17.00. Л. Браун (*Кёнигштайн, Германия*). Симфонизм и «ложная патетика»: асафьевское прочтение «Пиковой дамы» Чайковского

17.00 – 17.30. В. С. Орлов (*Санкт-Петербург*). Отказ от «случайно нарисовавшихся фаллосов», но что взамен? К проблеме прочтения симфонии представителями феминистского музыкознания

17.30 – 18.00. Г. В. Петрова (*Санкт-Петербург*). Музыка в Луизиано как прототип Beethoven-Reserption в Петербурге первой половины XIX века

18.00 – 19.00. «Симфония? Симфония!»
Разговор с композитором Александром Кнайфелем.
(Модератор Г. Ковалевский)

7 октября

12.00 – 12.30. Т. И. Науменко (*Москва*). Дискуссии о советском симфоническом творчестве (по материалам архивов)

12.30 – 13.00. Е. С. Власова (*Москва*). Концепция европейского симфонизма в теоретической системе Н. Я. Мясковского

13.00 – 13.30. Л. А. Купец (*Петрозаводск*). Генрих Орлов о симфонизме: новые тенденции в советской музыкальной науке 1960-х годов

13.30 – 14.00. Н. Ю. Катонина (*Москва*). Симфония как основа мультиклавирного жанра. От метода к типологии

14.00 – 14.30. Е. И. Чигарева (*Москва*). К вопросу о понятии «симфонизм» в музыке и литературе: параллели и пересечения

14.30 – 15.00. Н. С. Серёгина (*Санкт-Петербург*). «Симфонические» искания Грибоедова

Перерыв

16.00 – 16.30. А. П. Наветная (*Москва*). Симфонические принципы творчества Б. Бартока (на примере музыкально-театральных сочинений)

16.30 – 17.00. А. А. Николаев (*Санкт-Петербург*). Между классикой и романтизмом: российские балеты Ф. Сора и проблема симфонизации жанра

17.00 – 17.30. Н. В. Королевская (*Саратов*). В. Королевский – «Вселенная Нино Роты»: к проблеме современной модификации жанра симфонии

17.30 – 18.00. А. Л. Порфирьева (*Санкт-Петербург*). Опера и циклические формы

18.00 – 19.00. Разговор с композитором Владимиром Ранневым.

(Модератор А. Л. Порфирьева)



Беляк Дмитрий Владимирович (Москва) – аспирант Российской академии музыки им. Гнесиных. Научный руководитель – докт. иск., профессор И. П. Сусидко

Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского

Доклад посвящен музыкально-тематической драматургии в фортепианных концертах П. И. Чайковского. В основу положена концепция бинарной оппозиции *симфонизм-сюитность*, о которой, в частности, писал А. И. Климовицкий.

В научной литературе концерты Чайковского рассматриваются обычно как часть его симфонического творчества. Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг, А. Н. Должанский, по сути, продолжают мысль Г. А. Лароша о симфонической значимости этих произведений и, соответственно, о ведущей роли в них симфонического принципа мышления. Такой же позиции придерживаются и зарубежные исследователи (Д. Браун, Дж. Норрис).

Такая характеристика, безусловно, соответствует музыкальной драматургии Первого концерта, в нем много точек соприкосновения с композиционными принципами первых трех симфоний Чайковского. Во Втором концерте, однако, тематическое един-

ство, типичное для сонатно-симфонического цикла, не столь очевидно (на это обращала внимание Н. В. Туманина). Анализ показывает, что в нем более очевидно выявляется связь с жанром сюиты, к которому композитор обратился незадолго до написания Второго концерта. С этой точки зрения он стал своеобразной оппозицией к Первому.

Драматургия Третьего концерта, одного из последних сочинений Чайковского, созданного на основе неоконченной симфонии, дает основания предполагать, что авторской следует считать не одночастную, принятую в филармонической практике, а трехчастную версию. Аргументы в пользу такой трактовки дает история создания этого сочинения, авторские жанровые обозначения, свидетельствующие о том, что Чайковский был очень чуток к этому аспекту композиции, а также очевидные интонационные связи между частями. Трактовка цикла как симфонического в своей основе безусловно сближает его с Первым концертом.

Анализ тематической драматургии концертов Чайковского позволяет сделать вывод о претворении в них не только симфонического, но и сюитного принципов в композиции цикла, а также о координации с другими инструментальными опусами, соседствующими с концертами хронологически.



**Наталья Александровна
Брагинская**
*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
доцент, заведующая
кафедрой истории
зарубежной музыки СПбГК
им. Н. А. Римского-Корсакова*

Симфонический первенец Игоря Стравинского – Симфония Es-dur op. 1 – «отросток немецкого ствола»?

Изучение наследия Стравинского с точки зрения «генезиса, его корней и истоков» (С. Савенко) дает шанс проследить, как происходило превращение прилежного ученика школы Римского-Корсакова в дерзкого гения двадцатого столетия. В этом аспекте особый интерес представляет первый оркестровый опыт Стравинского – Симфония Es-dur op. 1 (1905–1907), одновременно ставшая первой крупной работой амбициозного начинающего композитора. Каковы были внешние музыкальные импульсы, благодаря которым родилось это «капитальное» сочинение Стравинского эпохи «до-Стравинского»? В каком балансе находятся здесь идеи кучкистов и академистов, веяния симфонизма Чайковского, германские ингредиенты и, наконец, зерна собственного авторского «я»? Ведь на склоне лет в беседах с Робертом Крафтом Игорь Стравинский, рассуждая о традициях, признался как-то, что «связан – только как отросток – с немецким стволом».



Браун Люцинда (Кёнигштайн, Германия) – *PhD*, председатель Международного общества им. П. И. Чайковского

Симфонизм и «ложная патетика» – асафьевское прочтение «Пиковой дамы» Чайковского

Работы Б. В. Асафьева об операх П. И. Чайковского стали основой толкования музыкально-драматических произведений композитора. Асафьев не только развил метод интонационного анализа на примере «Евгения Онегина». Тезис о «симфонизме» как ведущем принципе строения опер Чайковского, впоследствии широко развитый Б. Ярустовским, также имеет свои корни в научной лаборатории Асафьева. Сегодня ясно выделяется историческая условность этого подхода, связанная с идеологическими и эстетическими взглядами поколений раннего XX века.

В докладе предлагается рассмотреть один из ярчайших примеров этого сложного комплекса: отрицательное отношение Асафьева к арии Лизы «Так это правда! со злодеем». Неприемлемая для ученого «ложная патетика» стала барьером в советском музыковедении: этот номер в контексте «Пиковой дамы» практически не обсуждался.

В нашем анализе концепция двухчастной арии Лизы в 6-ой картине оказывается символом уважения итальянской опере, которую Чайковский в конце 1890-х гг. переоценил. Использование бельканто и арий типа *solita forma* – не слепое подражание иностранной модели, а наоборот, – новое осмысление разных творческих элементов в одном из самых передовых произведений композитора, замысел которого мы до сих пор не в состоянии полностью раскрыть.



Владимирова Ольга Александровна (Череповец) – кандидат искусствоведения, доцент Череповецкого государственного университета, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Череповецком училище искусств и художественных ремесел им. В. В. Верещагина

Симфонизм А. К. Глазунова: традиционность или поиски нового?

155-летний юбилей А.К. Глазунова в 2020 году может стать поводом для оживления интереса исследователей к его симфоническому наследию. Традиционно в существующей музыковедческой литературе А. К. Глазунов-симфонист рассматривается в большей мере лишь как завершитель исканий русских и европейских композиторов в XIX веке. Вместе с тем, исследователи XIX–XX веков недостаточно учитывали формирующиеся в его творчестве новые идеи, развитые его младшими современниками в эпоху модерна.

В предлагаемом докладе акцентируется внимание на особенностях личности и творческого метода А. К. Глазунова, которые позволяют пересмотреть традиционные представления о композиторе и роли его симфонического творчества в развитии русской музыки в контексте художественной культуры его времени.

Исследуя условия жизни и этапы формирования творческого метода А. К. Глазунова, автор приходит к выводу, что тип личности композитора во многом соответствует представлениям философов и эстети-

ков о «Человеке играющем» – уникальном для русской музыкальной культуры того времени.

Сравнивая концепции симфоний А. К. Глазунова с творчеством его старших современников, автор обращает внимание на принципиально новое понимание этим композитором сути музыкального процесса. В его творчестве симфония перестает быть аналогом музыкальной драмы, теряет сюжетность или красочную звукоизобразительность и превращается в некий процесс строительства звуковых форм, видоизменения которых с помощью изощренной композиторской техники и становятся сутью содержания симфонического произведения. Концепции симфоний А. К. Глазунова могут быть названы «мотивы идеального строительства жизни» (И. И. Замотин), родственные исканиям академизма в живописи, неоромантизму и панэстетизму символистов в литературе. Рассмотрены в докладе и причины того, почему созданные композитором представления о симфонии в условиях быстрой смены метанарративов в русском искусстве привели к тому, что в наступившем XX веке они оказались для новых поколений «старомодными» и не востребовавшими.



**Власова Екатерина
Сергеевна** (Москва) –
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
русской музыки МГК
им. П. И. Чайковского

Концепция европейского симфонизма в теоретической системе Н. Я. Мясковского

Известна приверженность Н. Я. Мясковского в своем творчестве жанру симфонии. Симфония для него высший акт музыкального выражения авторской воли. Многочисленные высказывания композитора о своем индивидуальном понимании этого художественного явления, представленные в его опубликованных критических статьях и отзывах, письмах и других исторических свидетельствах, дополняет документ, хранящийся в Российском государственном архиве литературы и искусства. Это «Хронограф западного симфонизма» и «Хронограф русской и советской симфонической музыки». На протяжении многих лет композитор вел для себя своего рода «симфонический дневник», в котором фиксировал и систематизировал всю доступную для него современную панораму западной и русской симфонической музыки. Кроме того, в «Книге života» Мясковского, как сам он называл свой фундаментальный исследовательский труд, присутствовала и развернутая двухвековая историческая часть. Данный документ, как представляется, является выражением строгой, скрупулезно, на протяжении

многих лет формировавшейся научной концепции симфонизма, которую Мясковский осмысливал до конца своих дней.

Отдельный вопрос для обсуждения – степень взаимного влияния на явление симфонизма Б. В. Асафьева и Н. Я. Мясковского. Показательно, что работа над проблемой шла параллельно, в постоянном плодотворном и содержательном диалоге двух музыкантов. Причем, характерно, что с завершением их жизненного времени постепенно симфонизм как «высшая форма музыкального сознания» (Б. В. Асафьев), как явление, аккумулирующее *единую массовую волю*, перестает быть актуальным в меняющемся времени.



**Воинова Марина
Владиславовна** (Москва) –
композитор, кандидат
искусствоведения,
преподаватель
МГК им. П.И. Чайковского,
член Союза композиторов РФ

Симфонизм и орган: диффузии и иллюзии

Орган, как инструмент имеет давнюю историю, своими корнями уходящую в эволюцию органостроительных стилей, а с другой стороны, отвечая тенденциям музыкальной эпохи своего времени.

Возникновение симфонического органа было связано с усилением влияния на органостроение романтической музыки, оркестрового начала, новой концепции звучания. С появлением таких инструментов можно говорить о феномене симфонизации органного творчества, жанровой и тембровой диффузии как процесса взаимопроникновения принципов жанров и форм, тембров и исполнительских приемов.

Многоликий и противоречивый XX век, когда были пересмотрены основы музыкального искусства и понятия, в том числе, симфонизм, несомненно привнес новую трактовку и интерпретацию симфонизма в контексте органного творчества и идей сонорики.



Лариса Львовна Гервер
(Москва) – доктор
искусствоведения, профессор
Российской академии музыки
им. Гнесиных

**«Непрерывность музыкального сознания»
в ричеркарах и фантазиях второй половины
XVI – начала XVII века**

В инструментальной полифонии второй половины XVI – начала XVII века существовали особые техники преобразования темы, благодаря которым инструментальное многоголосие значительно отличалось от вокального: оно могло представлять собой сплошное «мозаическое» сочетание *тем* и их *вариантов*. Парадоксальным образом, ситуация сплошной тематической производности при главенстве основного варианта темы соответствует одному из принципов симфонизма, сформулированному Б. В. Асафьевым: в ричеркарах Дж. де Мака и Дж. М. Трабачи, в фантазиях Дж. Фрескобальди и ряде других сочинений присутствует «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных». В то же время интонационная нейтральность исходного тематизма и «зашифрованность» тематических преобразований заведомо исключают саму возможность подлинной аналогии между старинной тематической техникой и проявлениями симфонизма.



**Зумруд Араз гызы
Дадашзаде (Баку)** –
*PhD по музыковедению,
профессор Бакинской
музыкальной академии
им. Уз. Гаджибейли,
заслуженный деятель
искусств Азербайджана*

Симфонизм и мугам: пересечение параллелей (на примере азербайджанской симфонии 1970-х – 2000-х годов)

Первые произведения в жанре «высоких философских обобщений» в Азербайджане появились в середине 40-х годов минувшего века как отклик на драматические события войны и представляли собой пример освоения структурно-семантического инварианта симфонии. Значимость этих опусов – в желании скрестить два типа художественного мышления – европейский симфонизм и основной жанр традиционной музыки – мугам. И если в первых симфонических опытах композиторы добивались самобытности путем симбиоза характерных принципов мугамного разворачивания и ладовой интонационности со структурами и стилистикой, в частности, барочной музыки, то начиная с 1960-х годов, наблюдается стремление к глубинному воплощению мугамной поэтики и формообразования. Опираясь на логику становления мугамного мелоса, специфически мугамную процессуальность, композиторы приходили к аклассическим, нетиповым драматургическим решениям. Причем освоение

новых композиционных методов и авангардных техник (алеаторика, сонорика, репетитивная техника, интертекстуальность) способствовали более глубокому претворению сущности традиционного национального искусства. Стремление воплотить принципы национального музыкального мышления диктовало законы построения формы и особый тип развития, будь то статика, тотальная вариантность, преобладание импровизационного начала. Насколько органичен был синтез двух высших проявлений музыкального профессионализма Востока и Запада – мугамности и симфонизма? Какая из сторон доминировала в этом диалоге? Данные вопросы предполагается обсудить на примере симфоний Арифа Меликова, Агшина Ализаде, Фараджа Караяева, Рахили Гасановой, Джаваншира Кулиева, в которых индивидуализация строения цикла, неповторимость драматургических решений, многообразие исполнительских составов, межжанровая диффузия приводит, с одной стороны, к внутреннему обогащению симфонии, а с другой – размыванию жанровых границ.



**Константин Владимирович
Зенкин** (Москва) – доктор
искусствоведения, профессор,
проректор по научной работе
МГК им. П. И. Чайковского

Симфония и симфоническое в мире Шумана

Вклад Бетховена в развитие жанра симфонии привел к тому, что для всех последователей «гиганта» (по словам Брамса) создание симфонии стало проблемой. Доклад посвящен вопросу, как данную проблему решал Шуман. Материал исследования:

– представления Шумана о том, какой должна быть симфония (по его литературным текстам о симфониях Берлиоза, Шуберта, Мендельсона и других);

– симфоническое как качество в произведениях Шумана разных жанров. Если долгое время (особенно во французской традиции) сохранялось употребление слова «симфония» в произведениях различных форм и инструментальных составов, то Шуман, назвав свои этюды «симфоническими», явно имел в виду оформившееся, зрелое понимание специфики и уникальности этого качества, способного отделиться от жанра симфонии, но не способного утратить с ним связь;

– симфонии Шумана как практическое решение проблемы.

Симфоническое рассматривается в системе ключевых жанров творчества Шумана (фантазия, соната, вариации, цикла пьес).



Катонова Наталья Юрьевна
(Москва) –
кандидат искусствоведения,
ученый секретарь ГБУК
Музейного объединения
«Музей Москвы»

Симфония как основа мультиклавирного жанра. От метода к типологии

В докладе рассматриваются истоки и метод трансформации дуэтного жанра от его традиционной – четырехручной, камерной – формы к концертной, двухфортепианной, ставшей со второй половины XIX столетия доминирующей. Замещение четырехручной дуэтной практики на концертную – мультиклавирную – напрямую связаны с ассимиляцией симфонического репертуара, что проявилось не только на уровне исполнительства, но, что наиболее важно, на уровне метода организации партитуры произведений для такого, казалось бы, далекого, от симфонического жанра состава. В связи с этим, наша цель – показать многообразие проявлений этого метода на уровне становления, а также проанализировать вызванные им процессы жанрового генеза. Целесообразность подобного ракурса обусловлена не узкоспециальной, «дуэтоцентричной» оптикой нашего исследования, она представляет и некий теоретический интерес, так как термин «симфонизация» в случае фортепианного дуэта обозначает возникновение иной типологии, иных жанровых признаков оригинальных произведений, и иной роли произведений для двух фортепиано в обще-музыкальном процессе.

Как известно, к середине XIX века игра в четыре руки являлась не только одним из основных видов домашнего музицирования, но и единственным способом знакомства с симфоническими и оперными новинками. Как правило, такие переложения делали сами авторы (процесс и последовательность работы композитора с четырехручной версией оркестровой партитуры – тема отдельного исследования). Будучи одним из видов композиторского творчества, *аранжировка* симфонических произведений явилась базовым фактором развития как дуэтного, так и ансамблевого музицирования в эпоху романтизма, сформировав для каждой разновидности дуэтного жанра отчетливо выраженную типологию.



**Аркадий Иосифович
Климовицкий**

*(Санкт-Петербург) –
доктор искусствоведения,
профессор, заслуженный
деятель искусств РФ, главный
научный сотрудник РИИИ*

Этюд о Бетховене

В 1884 году австрийский критик и музыковед Эдуард Ганслик получил в свои руки рукописную копию партитуры бетховенской «Кантаты на смерть Императора Иосифа II». Созданная в Бонне в 1790 году кантата ни разу не исполнялась и у Ганслика возникли сомнения по поводу авторства Бетховена. За советом он обратился к своему другу Иоганнесу Брамсу, чей ответ вошел практически во многие последующие биографии Бетховена: «даже если бы на титульном листе не было названия, то все равно нет никаких сомнений относительно авторства композитора – во всем этом есть Бетховен... Здесь присутствует прекрасный и благородный пафос, великолепная чуткость и фантазия, мощь и неистовая экспрессия, соединенная с особым качеством голосоведения и торжественностью, которыми мы привыкли восхищаться в его поздних работах»...

«Особое качество голосоведения» – не просто красивая метафора Брамса, но замечание, относящееся к стилевым особенностям бетховенской музыки. С первых композиторских опытов Бетховен вырабатывает собственную, особенную манеру работы с интонацией, с пластами фактуры и прочими параметрами музыкального языка. Именно о них и пойдет речь в докладе.



**Георгий Викторович
Ковалевский**

*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник РИИИ*

**Eine Symphonie – keine Symphonie:
метаморфозы симфонизма
в советской музыке
1970-х – 1980-х годов**

Начало 70-х гг. XX века стало водоразделом в истории российской симфонической музыки. Летом 1971 года в Репино Д. Д. Шостакович пишет свою последнюю, пятнадцатую по счету, симфонию, которую некоторые исследователи справедливо считают завершением вековой истории русского симфонизма, а в 1972 году Альфред Шнитке завершает работу над своей Первой симфонией, ставшей одним из манифестов полистилистики и ознаменовавшей новый этап в освоении жанра. Своей Первой симфонии Шнитке сначала хотел дать заголовок «антисимфония» или, если быть точнее, «не симфония» (*keine Symphonie*), поскольку авангардная стилистика, активно используемая в этом произведении, вступает в конфликт с одним из базисов жанра симфонии, а именно – мелодико-интонационным развитием. Включившая в себя черты инструментального театра и хэппенинга Первая симфония Шнитке смыкается с симфонической традицией больше с содержательной точки зрения (при

определенном ракурсе в ней можно увидеть черты «Апокалипсиса» Адриана Леверкюна, литературного персонажа из романа Т. Манна «Доктор Фаустус»). После Первой симфонии Шнитке в советской музыке появляется целый ряд «неправильных» симфоний (А. Пярта, В. Сильвестрова, Г. Канчели, А. Тертеряна и др.), что знаменовало переход в «постсимфонический» (определение М. Г. Арановского) период эволюции музыки. Особняком к симфонической линии стоит творчество Александра Кнайфеля, создавшего в 1981 году вокальный цикл «Глупая лошадь», пятнадцать номеров которого сгруппированы в шесть разделов, обозначенных автором как «подобные частям симфонии». «Симфонический» размах в этом цикле оказывается заключен в оболочку камерной музыки, где звуки и слова становятся символами и знаками всеохватных явлений.



**Людмила Григорьевна
Ковнацкая** (Санкт-
Петербург) –
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
РИИИ, профессор СПбГК
им. Н. А. Римского-Корсакова

Симфония и симфонизм у Бриттена – свобода выбора

В композиторском наследии выдающегося оперного композитора XX века Бенджамина Бриттена, автора 16 опер, – 4 симфонии. Каждая из них опирается на жанровые разновидности и модели послемалеровской эпохи. При этом, ни одна из четырех симфоний не повторяет свойств остальных трех.

Самое первое сочинение с таким жанровым заголовком – ранняя камерная «Простая симфония» (1934), бриттеновская рифма к «Классической симфонии» Прокофьева, по сути жанровая сюита, историческая предшественница симфонии. Затем – трагическая «Sinfonia da Requiem» (1940), военная симфония – единственная у Бриттена симфония в традиционном, классико-романтическом понимании жанра, программная, в трех частях, содержанием своим адресующая к узловым разделам канонического реквиема. За нею хронологически следует «Весенняя симфония» (1949), пантеистическая концепция которой апеллирует к Третьей Малера; с ней синтезированы признаки хоровой сюиты, вокально-

го цикла, кантаты и симфонии. Наконец, поздняя Симфония для виолончели с оркестром (1961) – инструментальный концерт, самый масштабный из сочинений такого рода у Бриттена.

В докладе предполагается рассмотреть стилевые истоки каждой из симфоний под знаком обращения к «памяти жанра».

В заключение доклада будет представлен своеобразный путь Бриттена как композитора-симфониста, а также – «сублимированные» в его оперных партитурах принципы и методы симфонической работы с музыкальным материалом.



Королевская Наталья Владимировна (Саратов) – старший научный сотрудник Саратовской государственной консерватории им. А. В. Собинова, кандидат искусствоведения, доцент

В. Королевский – «Вселенная Нино Роты»: к проблеме современной модификации жанра симфонии

Доклад посвящается Пятой симфонии Владимира Королевского «Вселенная Нино Роты». Сочинение, принадлежащее XXI веку, рассматривается в контексте интерпретации понятия «симфония» с позиции его коренной этимологии, восходящей к смыслу «согласие», или «созвучие». Применительно к этому произведению «созвучие» понимается как диалог двух художественных мироощущений, возникающий в результате акта эстетического созидания, содержанием которого является самопознание через Другого. Диалог осуществляется согласно модели эстетической деятельности М. М. Бахтина, вбирающей три момента: вживание в мир Другого – возвращение к себе – завершение произведения как восполнение акта ценностного созерцания чужого мира «избытком своего видения» (М. Бахтин), из которого рождается новое знание о себе и о мире, принадлежащее автору, эксплицируемое в финале симфонии через слово – стихотворение Х. Л. Борхеса «Лабиринт» (баритон). Диалогическая концепция получает воплощение посредством диалектического

взаимопроникновения сюитной и симфонической драматургии. В этом синтезе симфония репрезентирована редукцией классической модели жанра к отношению главной и побочной партий как исходному «зерну» симфонического процесса, представленному темами автора и героя, становлением которых охвачено всё произведение. В результате «сквозного» развития симфонического сюжета – важнейшего типологического признака жанра симфонии – рождается полифоническая картина мира, в основе которой лежит идея путешествия по лабиринтам мироздания. «Вселенная» Нино Роты – лишь один из таких лабиринтов, откуда можно выйти в другое подобное измерение, условная бесконечность которых, объединенных единым центром «я» субъекта эстетической деятельности, в конечном итоге предстает как «вселенная» автора. Таким образом, оригинальная симфоническая концепция, детерминированная борхесовской идеей лабиринта, переосмысленной в контексте эстетической деятельности художника, позволяет судить о современной актуализации жанра симфонии, когда обращение к нему композитора обусловлено внемузыкальными факторами творчества, составляющими «авторский фундаментальный экзистенциал» (термин М. Хайдеггера) – ценностными установками и смыслами индивидуального творческого сознания, которые, как порождающая, смыслообразующая инстанция, определяют модификацию типологических жанровых структур на уровне «памяти жанра».



Купец Любовь Абрамовна
(Петрозаводск) –
кандидат искусствоведения,
доцент, зав. кафедрой музыки
финно-угорских народов
Петрозаводской
государственной
консерватории
им. А. К. Глазунова

**Генрих Орлов о симфонизме:
новые тенденции
в советской музыкальной науке 1960-х годов**

Две монографии Г. Орлова 1960-х годов («Симфонии Шостаковича», 1961 и «Русский советский симфонизм», 1966) представляют собой чрезвычайно значимые явления в отечественной музыкальной науке. Г. Орлова можно отнести к «научной школе Друскина», в которой гибко соединялись стремление к оригинальному авторскому взгляду и уважение к традициям своих педагогов с постоянным поиском резонатора изменяющегося исторического времени. Обе книги обнаруживают формирование новых тенденций, отчасти предвосхитивших магистральные направления советского музыкознания.

Особенностью первой монографии является использование рецензий и высказываний самого композитора в качестве инструмента верификации музыкального анализа, содержание симфоний рассматривается сквозь историко-биографический контекст, авторским комментариям присущи публицистичность и дискуссионность. Во второй книге ряд избранных имен демонстрирует чрезвычайно индивидуальное слышание генезиса русской совет-

ской симфонии, чья традиционная формула – это скорее «Чайковский плюс Бетховен и немного Малера со Стравинским». Заявлен абрис важных имен и факторов, определивших поворот 1960-х годов: шостаковичецентризм; Н. Мясковский интереснее, чем С. Прокофьев; наиболее крупные фигуры «поколения 1900-х» – В. Щербачёв, А. Хачатурян, Г. Попов, Д. Кабалевский, Л. Книппер; непререкаемый научный авторитет – Б. Асафьев.

Уже в этих работах о симфонизме отчасти видны именные черты научного стиля Г. Орлова, которые ярко проявились в третьей монографии: концептуальность замысла, проблемность мышления, многокурсность в анализе объекта, приверженность сравнительному методу и внемзыкальным понятиям и терминам, интерес к темам, имеющим междисциплинарный характер.



Лаврова Светлана Витальевна
*(Санкт-Петербург) –
композитор, доктор
искусствоведения, доцент,
проректор по научной работе
и развитию Академии русского
балета им. А. Я. Вагановой*

**Экзистенциальный симфонизм:
Концерт для света и оркестра
«Nurperion» (2006) Георга Фридриха Хасса**

Понятие симфонизма в новой музыке XXI века проецируется сегодня уже не на жанр симфонии, и даже не на произведения для определенного состава оркестра. Оно становится значительно более широким, распространяясь на самые различные выразительные средства. Очевидно, что симфоническую музыку в XXI веке представляет не жанр Симфонии, включающий в себя какую-либо обобщенно-философскую концепцию, или даже экспериментирование со звуковым материалом. Среди примеров экспериментальной трактовки звукового материала и принципа симфонизма в XX веке следует назвать экспериментальный проект пространственной композиции – «Симфония гудков» А. Аврамова (1923), а также «Симфонию для одного человека» (1949–1950) Пьера Анри и Пьера Шеффера, – образец конкретной музыки. В большей степени, композиторов конца XX – начала XXI века привлекает жанр концерта в его разнообразных проекциях, или же какой-либо индивидуальный оркестровый композиторский проект с концептуальным названием. Примеры такого рода представлены завершающи-

ми частями цикла «Espaces Acoustiques» («Акустические пространства») Ж. Гризе – «Modulations», для оркестра (1976–77) и «Transitoires», для большого оркестра (1980), или оркестровыми сочинениями Х. Лахенмана с концептуальными названиями «Kontrakadenz» для оркестра (1971), «Fassade» для оркестра и магнитной ленты (1973). Концерт для света и оркестра «Nuregion» (2006) швейцарского композитора Георга Фридриха Хааса представляет принципиально иной образец симфонизма. Световая партитура в «Nuregion» – это не просто проявление синестезии и отнюдь не дополнительный эффект. Свет и тень для Г. Ф. Хааса – это экзистенциальные метафоры, которые являются основой концепции автора и составляют неотъемлемую часть его композиций. «Nuregion» – это далеко не единичный случай включения светового инструментария в партитуру, но особый случай трактовки симфонизма в синестезийном ключе. «Nuregion» представляет собой уникальный симфонический жанр, аналогов которому, мы, пожалуй, не найдем даже в новой музыке XXI века. Этому явлению будет посвящен доклад.



Ирина Геннадьевна Макаловская (Санкт-Петербург) – ведущий специалист Международного отдела СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, аспирантка РИИИ. Научный руководитель А. Л. Порфирьева

Влияние ремикса на симфонический материал на примере «Beethoven9 Symphonic Remix»

Габриэля Прокофьева

Различные варианты обработки и переделки: от переложений до фантазий и вариаций на темы вошли в музыкальную практику давно. В XIX в. их можно встретить во всех формах музицирования: пьеса для начинающих, виртуозное концертное произведение, военный марш и бальный полонез могли быть версиями одной и той же хитовой арии. В XX в. процветал неоклассицизм, вступивший в диалог с музыкой прошедших времен и стилей. С появлением электронных методов преобразования звука и новейших техник композиции эта тенденция продолжалась в условиях нараставшего контраста исходного произведения со способами его обработки. Опыты Штокгаузена и Булеза в сфере привлечения компьютерных технологий, нашли продолжение и в некоторых постмодернистских направлениях XXI в. В докладе речь пойдет о сочинении Габриэля Прокофьева «Beethoven9 Symphonic Remix», написанное в 2011 г. по заказу французского национального оркестра Pays de la Loire. Будет показано, как и с какими целями композитор переработал музыкальный материал финала 9-й симфонии Бетховена, что в нем изменилось, оставил ли ремикс возможности для симфонического развития музыкальной мысли или же получилась очередная обработка в популярном стиле, стремящаяся привлечь внимание его любителей.



Наветная Анна Петровна
(Москва) – член Союза
московских композиторов,
аспирантка ГМПИ
им. М. М. Ипполитова-
Иванова, преподаватель ДМШ
им. Н. Я. Мясковского

**Симфонические принципы
творчества Б. Бартока
(на примере музыкально-
театральных сочинений)**

Фигура Б. Бартока является одной из важнейших для истории музыкального искусства XX в. Отмечая силу и глубину воздействия этого выдающегося венгерского композитора на последующие поколения, многие ученые сосредоточили свое внимание на изучении его симфонических и камерно-инструментальных сочинениях, в которых симфонические принципы Б. Бартока выявляются ясно и отчетливо. Вместе с тем, музыкально-театральные произведения Бартока – опера «Замок Герцога Синяя Борода» и два балета «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» – во многом строятся по законам симфонических жанров, что позволяет по-новому взглянуть на симфонический стиль композитора. Исторические связи с творчеством Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера существенно повлияли на особенности драматургии и композиции сочинений, что выразилось в преобладании в этих трех театральных опусах симфонизма драматического типа. Партитура каждого сочинения строится как картина напряженно разворачивающейся интонационной фабулы, что значительно усиливает и углубляет их сюжетное содержание. Важно, что подобный метод развития тематического материала является по сути единым для Б. Бартока в целом и становится принципиально важным для понимания его творчества и стиля.



Науменко Татьяна Ивановна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных

Дискуссии о советском симфоническом творчестве (по материалам архивов)

Одной из устойчивых примет советской музыкальной жизни были дискуссии о композиторском творчестве. Советская эпоха оставила огромный массив документов и материалов, отражающих процесс обсуждения музыкальных произведений различных жанров – оперы, балета, симфонии и даже песни. Еще до создания самих музыкальных произведений подробно обсуждались их желательные и нежелательные характеристики, тематические и образные предпочтения, жанровые особенности, музыкально-выразительные средства. Многие написанные произведения затем подвергались коллективному разбору, подразделяясь на «удачные» и «неудачные».

Примечательно, что среди участников подобных обсуждений далеко не всегда ведущую роль играли композиторы – часто в качестве главных фигур выступали руководящие партийные работники, музыковеды, дирижеры и т. д. Таким составом действующих лиц отчасти объясняется беспрецедентно высокая роль слова, словесного описания, словесной характеристики, неизменно сопутствующих музыкально-творческому процессу. Это подтверж-

дают многие тома стенограмм; среди заседаний особенно выделяются дискуссии о народности, о советском симфонизме, о программности и многом другом, что должно было сформировать комплекс творческих рекомендаций для каждого советского композитора.

Руководящее слово стремится вторгнуться и непосредственно в ткань сочинения; с этим связано очевидное поощрение программности в симфонической и камерно-инструментальной музыке. Нередко это свойство в оценках советских музыковедов становится едва ли не основным показателем высокого качества инструментальной музыки, свидетельствуя о ее демократичности и ярко обозначенной «антиформалистической» направленности.



**Николаев Александр
Александрович**

*(Санкт-Петербург) – аспирант
сектора музыки РИИИ,
гитарист, преподаватель*

**Между классикой и романтизмом:
русские балеты Ф. Сора
и проблема симфонизации жанра**

Фернандо Сор (1778–1839) – один из самых ярких и талантливых музыкантов начала XIX века, чьи произведения еще при жизни стали гитарной классикой и до сих пор являются обязательными к изучению классическими гитаристами. Менее известны театральные произведения Сора, созданные им в Испании, Франции и России. Приехав в Россию со своей супругой, танцовщицей Фелицатой Гюлень, Сор искал возможности сделать карьеру и представил в Москве три своих балета. Из них два («Альфонс и Леонора» и «Золушка») – это были заново отредактированные и пересмотренные партитуры, созданные им ранее в Европе, а один («Геркулес и Омфала») был специально написан к празднествам, посвященным восшествию на престол императора Николая I.

Русские спектакли на музыку Ф. Сора представляют собой интереснейший феномен раннеромантического (или предромантического) балета, в котором начинают формироваться идеи и принципы, приведшие к симфонизации хореографических партитур. В структуре балетов Сора встречаются

ся номера, апеллирующие к жанрам и стилям разных эпох, например семиголосная fuga (увертюра к «Геркулесу и Омфале») или романс в сопровождении гитары («Альфонс и Леонора»). В жанровом плане балеты Ф. Сора представляют собой интересную смесь элементов комического, сказочного и даже фантастического. При всех разнохарактерных составляющих наличие единой драматургической линии позволяет говорить о движении в сторону симфонизации и выстраивании уже чисто музыкальной драматургии.



Орлов Владимир Сергеевич
(Санкт-Петербург) – доцент
кафедры теории и методики
преподавания искусств
и гуманитарных наук СПбГУ,
PhD по музыковедению

**Отказ от «случайно
нарисовавшихся фаллосов»,
но что взамен? (К проблеме
прочтения симфонии
представителями
феминистского
музыкознания)**

Поиски и обличения различных черт патриархальности в сонатно-симфоническом цикле – от аффективных выражений мужского доминирования до дискриминации и насилия – осуществляются с 1980-х гг. представителями феминистского музыкознания. В нынешнем 2020 году поток обличений выплеснулся за пределы сугубо академических изданий в прессу и Интернет, коснувшись Нью-Йоркской филармонии, которой вменяется в вину исполнение 5 симфонии Бетховена – воплощения «затхлои элитистской культуры, которая поддерживает господство белых самцов».

Примечательно, что даже отказываясь от подчеркнуто радикальной интерпретации симфонического мышления классика, многие исследователи (Ф. Гриер, а также знаменитая С. Макклари, увидевшая в 9 симфонии длительный акт изнасилования) предлагают с виду более мягкое, а на деле еще более пикантное рассмотрение симфонии, обнаруживая в различных примерах (например, в той же 9-й) черты теперь уже гомосексуальной ориентации композитора. В докладе будут представлены основные контуры полемики, продолжающейся уже порядка 40 лет по проблеме гендерного прочтения сонатно-симфонического цикла и симфоний Бетховена.



**Петрова Галина
Владимировна**
*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
ученый секретарь РИИИ*

Музыка в Луизино как прототип Beethoven-Rezeption в Петербурге первой половины XIX века

В Петербурге большинство сочинений Бетховена были исполнены с большим временным отставанием от европейских музыкальных столиц.

Активное музыкальное взаимодействие с Европой все же способствовало тому, что петербургская рецепция в своих основных параметрах вписывается в общеевропейскую матрицу. Общие черты: исполнение симфоний в больших вокальных и инструментальных концертах вразбивку (за исключением Филармонического общества, Академий), придание особого акцента пафосу ораторных жанров, культ отдельных сочинений, пестрота исполнительских ресурсов и др. При этом следует учитывать, что премьера симфоний Бетховена (со Второй по Седьмую) состоялась вне российской столицы – в имении Виельгорских (Луизино).



**Порфирьева Анна
Леонидовна**
*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
зав. сектором музыки РИИИ*

Опера и циклические инструментальные формы

Протяженность, контраст, единство и развитие – это проблемы, с которыми имеет дело композитор, независимо от того, сочиняет он для одного инструмента, оркестра, или для целой театральной машины. Внутренний сюжет есть и у Генделя, и у Ксенакиса, и он – в случае, когда дело идет о звучащем слове, далеко не всегда к этому слову прямолинейно привязан. В целом мы неплохо представляем, как повлияла опера на симфоническую риторику. И о том, как повлияли приемы симфонического развития на оперу тоже написано немало.

Попробуем сместить фокус и подумать, как устроена номерная опера в плане соположения и связи этих самых номеров. На примере Верди рассмотрим один аспект его оперных композиций – танцы. Не в смысле вставных балетов, а в плане чередующихся танцевальных метров, их функций в драматургии и положении в форме. В качестве условной единицы будет обсуждаться оперный акт – примерно сопоставимый по длительности с современной ему симфонией.



Марина Григорьевна Рыцарева (Тель-Авив) – доктор искусствоведения, профессор Бар-Иланского университета (Израиль)

Симфонизм и нарративизм: от раннеклассицистской сонаты – до постромантической симфонии

По умолчанию мы знаем, что в основе асафьевского понятия *симфонизм* лежит драматургия сонатной формы или принцип сонатности, сформировавшийся в период 1750-70-х годов. Если заменить *симфонизм* на *сонатность*, ничего не изменится по сути, хотя понятно, что палитра симфонического оркестра и некамерный масштаб аудитории раздвигают рамки сонаты и меняют ее калибр, приближая к публичному театральному действу.

В своем сообщении я сосредоточусь на нарративной сущности сонатности, которая, как я считаю, сформировалась под влиянием драматургии сказки. Открытая Владимиром Проппом морфология сказки дает ключ к пониманию базового нарратива сонаты, полностью применимого и к симфонизму. Неслучайно определение *симфонизма* Асафьевым и определение *нарративизма* Ронем Эдвардсом почти точно накладываются одно на другое, если «музыкальную тему» заменить «персонажем» и убрать определение «музыкальное» у существительного «развитие». В заключение будут кратко рассмотрены несколько примеров сонатно-симфонических нарративов 19–20 вв.



Серегина Наталья Семеновна
(Санкт-Петербург) – доктор
искусствоведения, ведущий
научный сотрудник РИИИ

«Симфонические» искания Грибоедова

А. С. Грибоедов, по многочисленным свидетельствам современников, был отмечен природным музыкальным талантом и даром импровизатора, свободно владел фортепиано, имел широкую осведомленность в современном ему музыкальном искусстве и интресовался теоретическими основаниями музыки. М. И. Глинка дал лаконичную, но весьма высокую характеристику: «Он был очень хороший музыкант».

Уже в первом литературном очерке, посвященном военному празднику по поводу награждения начальника, проявляется владение молодого автора музыкальной темой и комедийной интонацией в отточенном, уже грибоедовском стиле.

Первая пьеса Грибоедова «Молодые супруги» (1815), содержит арию на мотив рондо Фильда из 5-го концерта для ф-но, совпадающий по ритмическому строю с ее стихом арии («Боги! Лида, унывая...»), обнаруживающим ритмико-мелодическое сходство с арией Церлины «Batti, batti o bel Masetto» из оперы «Дон Жуан» Моцарта, что вводит этот текст в «симфонические» отношения с музыкальным контекстом эпохи.

В комедии «Притворная неверность» (совместно с А. Жандром), воспроизводится тип персонажа из оперы «Жоконд», повествующей о разновидности Дон Жуана, связывающий пьесу с актуальным культурным контекстом.

В пьесе (совместно с П. Катениным), «Студент» возникает образно-смысловое противостояние русской народной песни и французского королевского гимна.

Комическая опера-водевиль «Кто брат, кто сестра» (1823) создавалась Верстовским по интонационному плану Грибоедова – на основе мазурки, белорусской народной песни и романса на стихи Грибоедова «Ах! точно ль никогда ...».

Музыкальная основа комедии «Горе от ума» выражена в интонационной значимости каждой фразы, запечаленной в памяти зрителя, и требующей от исполнителей совершенства (проблема поставлена А. И. Гончаровым). Музыкальной основой действия являются вальсы, сочиненные самим Грибоедовым во время работы над пьесой.

Театрально-музыкальные замыслы 1823–1824 гг., связанные с подготовкой торжественного открытия здания Большого театра в Москве, содержат далеко превосходящую по выразительным средствам эпохи звуковую палитру, в которую вписаны музыкальные образы древних святых князей, хоры ангелов, трубный архангельский глас, победительные напевы завоевателей в контрапункте со звуками пламени московского пожара, и в эпилоге – плач Героини о Руси. Образный строй воображенной Грибоедовым музыки ведет к «Жизни за Царя» Глинки, оперным полотнам Мусоргского, партитуре Прокофьева «Александр Невский».



**Скрынникова Ольга
Анатолевна** (Воронеж) –
*ректор Воронежского
государственного
института искусств,
кандидат искусствоведения,
профессор, зав. кафедрой
истории музыки, член Союза
композиторов России*

Номо aeternus в финалах последних симфоний Прокофьева и Шостаковича

Седьмая симфония Прокофьева (1951–52) и *Пятнадцатая* Шостаковича (1971) – последние симфонии в творчестве композиторов – до сих пор обладают загадочной притягательностью концепций.

Завершенные в разные годы и соотносящиеся с представлениями о разных композиторских мирах и эпохах, симфонии имеют те общие точки художественного пространства, в которых сходятся ключевые смысловые грани концепций сочинений. И это пространство «схождения» – финалы симфоний. Через теорию симфонии М. Арановского, где трактовка жанра дана через определения «семантического инварианта», заключающего в себе целостную концепцию Человека, рассматриваются финалы последних симфоний Прокофьева и Шостаковича. Наличие цитированного материала (у Шостаковича), аллюзийные «блики» собственных ранних сочинений (у Прокофьева), многоэлементность тематизма и множественность производных образований, а также жанровая многоликость, элементы театрализа-

ции симфонического действия и многое другое – все это составляет неповторимость художественного мира финалов. Логическим итогом последних симфоний Прокофьева и Шостаковича становится кода финала, в которой заключен концентрированный смысл всего сочинения: музыкальный язык коды наполнен символичностью и многомерностью. «Время» симфонии теряет свою линейность, все предыдущие события начинают видеться как бы из одной точки – одновременно сосуществуют друг с другом темы I части и финала, будто проявление нелинейной множественности жизни, выводящей судьбу главного героя за пределы материального мира. Сонорный эффект непрерывного ладово-тембрального мерцания и, воссозданный комплементарной ритмической пульсацией, «ход часов» («ритм времени») создают почти физическое ощущение растворения материи в вечном континууме.

Шостакович и Прокофьев переводят концепт *homo communis* («Человек социальный») в пределы пространства сокровенной духовной жизни, к заключительной точке – *homo aeternus* («Человек бесконечный»). Здесь универсальная симфоническая концепция Человека вступает в соприкосновение со смысловыми координатами пассиона-мистерии – главный герой симфонии (ее автор) становится посвященным в тайны Бытия. Крестный путь человека-творца, через преодоление линейности восприятия жизни, через преодоление смерти-забвения, приводит его к миру вечного духовного присутствия.



Тамара Игоревна Твердовская
(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
доцент, проректор по научной
работе СПбГК
им Н. А. Римского-Корсакова

**О претворении принципа
«большого в малом»
в «Буковинских песнях.
24 прелюдиях для
фортепиано»
Леонида Десятникова**

Наиболее очевидное свойство жанра произведения Десятникова – отмечаемая в ряде интервью «встроенность в традицию циклов из 24 прелюдий». В качестве ключевых образов выступают 24 Прелюдии ор. 28 Ф. Шопена, с одной стороны, и Прелюдии К. Дебюсси, с другой. Однако в данном случае интонационной основой для фортепианных миниатюр становятся песни, опубликованные украинским исследователем Леопольдом Яценко в 1963 г. Из более чем 300 образцов песенного фольклора Буковины композитор выбирает 24 и «препарирует эти прекрасные мелодии тем или иным способом» (Л. Д.) В сообщении препринимается попытка дать ответ на следующие вопросы: каковы критерии отбора материала, как происходит взаимодействие песенного тематизма и инструментального жанрового контекста, как выстраивается драматургия цикла прелюдий – миниатюр, способных заключать в себе «ядра сонатности» (Б. В. Асафьев), – в условиях современной политической, культурной, языковой (в широком смысле слова) ситуации. Вывод: цикл в целом представляет собой «мобильную форму» (Л. Д.), содержательные аспекты которой формируют звучащий образ родной земли композитора, воплощая принцип «большого в малом» (Е. В. Назайкинский).



Чигарева Евгения Ивановна
(Москва) –
доктор искусствоведения,
профессор МГК
им. П. И. Чайковского,
член Союза композиторов РФ

Понятие симфонизма в гуманитарной (музыкальной и литературной) науке

Понятие «симфонизм», когда-то сформулированное Б. Асафьевым, имеет универсальное значение – оно используется не только в музыкальной науке, но и в филологической. Это объясняется тем, что литература и музыка, принадлежа к разным видам искусства (вербальное и невербальное), изначально тяготели друг другу и стремились к синтезу – начиная с античного искусства (а также всегда в народном творчестве). В связи с этим исследование этих видов искусства объединяется единой гуманитарной наукой.

При этом разные виды искусства, отпочковавшиеся от синтетического античного искусства, в процессе истории культуры постепенно приобретали свои специфические методы и теоретическую терминологию. Что касается литературы и музыки, то их параллельное существование (хотя бы в вокальной музыке) привело к тому, что многие понятия у них оказались общими. Например, такие музыковедческие термины, как музыкальная форма (в частности, и в особенности сонатная), инструментовка, мотив и др. используются в литера-

туроведческих работах. Кроме того, есть целый ряд терминов, которые, напротив, заимствованы музыковедением из филологической науки (особенно из стиховедения) – такие, как ритм, метр, рифма, период, фраза. Некоторые из этих понятий стали уже общим достоянием двух областей знания – и трудно сказать, что здесь первично, что вторично. При этом, однако, учитывая специфические особенности каждого вида искусства, не всегда применение подобных терминов правомерно. Это относится и к понятию «симфонизм». Хотя иногда использование его по отношению к литературному произведению бывает спорным, но это, тем не менее, свидетельствует о широте самого явления, которое не исчерпывается музыкой.



**Дмитрий Анатольевич
Шумилин**

*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
зам. директора по научной
работе РИИИ*

**«Альфа» и «Омега»
скрябинского симфонизма**

С начала прошлого века в скрябиноведении сосуществуют две традиции восприятия творчества композитора: как восходящей прямой и как естественно завершающегося цикла. На практике же, при анализе скрябинских произведений, неизменно сталкиваешься со сложным сочетанием цикличности с устремленностью. Устремленная в неведомое пространство восходящая спираль скрябинского творчества в процессе развертывания формирует законченные устойчивые структуры, соотносящиеся между собой по принципу преемственности. Эволюции композиторской техники Скрябина присущи как трансформационные процессы, вылившиеся, прежде всего, в переосмысление традиционных закономерностей ладового и тематического мышления, так и тенденции, упрочивающие веками складывавшиеся законы композиции музыкальной формы.

В рамках доклада предполагается осветить некоторые результаты исследования обозначенной проблемы применительно к скрябинскому симфонизму. Особое внимание уделяется феномену стремительной эволюции стиля симфонического письма Скрябина. Динамика этой эволюции будет проиллюстрирована посредством раскрытия закономерностей и специфики использования различных методов композиторской работы в Первой симфонии и Поэме «Прометей».



**Александр
Аронович
Кнайфель,**
русский
композитор
(Санкт-Петербург)

*«Восьмая глава»
Александра Кнайфеля – одна из вершин в мировой
музыкальной истории».*

“Da capo al fine” 2015, № 2

Александр Кнайфель,
«петербуржец по национальности»,
родился 28 ноября 1943 г.

Отец – Арон Иосифович Кнайфель (1917–1988) –
скрипач, солист, ансамблист, педагог;
мать – Муза Вениаминовна Шапиро-Кнайфель
(1918–2001) – преподаватель музыкально-
теоретических дисциплин, воспитатель 45 классов
Специальной музыкальной школы;
жена (1965) – певица Татьяна Мелентьева,
дочь – пианистка Анна Кнайфель (1967),
внук – видеорежиссер Арсений Кнайфель (1987).

Александр Аронович прошел Специальную му-
зыкальную школу Ленинградской консерватории
(1950–1961), Московскую (1961–1963)
и Ленинградскую (1963–1966) консерватории.

Член Союза композиторов (1968),
член Союза кинематографистов (1987),
свободный художник,
живет и работает в Санкт-Петербурге.

Карандашами Александра Кнайфеля зафиксировано свыше 100 произведений во всех областях музыкального творчества.

Заслуженный деятель искусств России (1993),
Кавалер Ордена Дружбы (2004),
лауреат международной премии DAAD (1992).

«Услышать вечное в преходящем, высшее в случайном – в этом заключен пафос столь далекого от всякой патетики, единственного в своем роде искусства Александра Кнайфеля»

«Музыкальная академия» 1993, № 4



**Владимир
Владимирович
Раннев**
российский
композитор
(*Санкт-Петербург*)

Родился в 1970 г. в Москве. В 2003 г. окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу композиции (профессор Б. И. Тищенко), а в 2005 г. – аспирантуру по теории музыки (научный руководитель – доцент Н. Ю. Афонина). В 2003–2005 гг. также стажировался в Высшей школе музыки Кельна (электронная музыка, профессор Ханс Ульрих Хумперт).

Стипендиат Gartow-Stiftung (Германия, 2002) и получатель гранта «Музы Петербурга» (Россия, 2003), лауреат конкурса Teatro minima Цюрихской государственной оперы (2004), Salvatore Martirano Award Университета штата Иллинойс (США, 2009), Gianni Bergamo Classic Music Award (Швейцария, 2010). Опера «Синяя Борода. Материалы дела» вошла в шорт-лист Премии Сергея Курехина 2010 г.

В 2007 г. был приглашен Даремским университетом (Великобритания) в качестве composer-in-residence. Его ноты публикуются издательством Verlag Neue Musik Berlin; музыка звучала в России, Австрии, Великобритании, Германии, США, Финляндии, Швейцарии, Японии; среди исполни-

телей – Оркестр театра оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории, Государственный академический симфонический оркестр Санкт-Петербурга, ансамбль фонда Pro Arte, ансамбль Pincode, Московский ансамбль современной музыки, Студия новой музыки, One Orchestra, хор Смольного собора (Россия), ансамбли Nostri Temporis (Украина), Orkest De Volharding (Нидерланды), Kontratrio, Ums'n Jip (Швейцария), Integrales, Les Eclats du Son, Lux: NM, хор Singakademie Oberhausen, хор Cantus Domus (Германия) и другие. Член группы композиторов «Сома» («Соппротивление материала»).

Автор ряда научных статей по теории музыки, опубликованных в России (сборники «Научные труды молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории», журналы «Музыкальная академия», Opera musicologica) и Германии (журналы Das Orchester, Positionen), а также многочисленных (более 400) музыкально-критических публикаций в различных российских изданиях.