**«Искусство музыки в культурном ландшафте стран и эпох»**

**85-летию главного научного сотрудника РИИИ А. И. Климовицкого посвящается**

*Березовчук Л. Н.* **Анализ VS интерпретация: искусство и искусствознание без искусствоведов**

В докладе будет предпринята попытка описания исследовательского метода, которого в своих исследования придерживается А. И. Климовицкий. Его ранние работы складывались в координатах интертекстуального подхода, чтобы в дальнейшем преобразоваться в построение историко-культурных моделей, порождающих конкретные явления музыкального искусства.

*Брагинская Н. А.* **Встречи-диалоги в творчестве Стравинского**

В докладе рассматриваются отдельные грани поэтики диалога в творчестве И. Ф. Стравинского, с акцентом на взаимодействии композитора с музыкальными традициями Западной Европы. Обсуждается генезис диалогической поэтики лидера неоклассицизма, намечаются формы и эволюционные фазы диалога в его наследии, устанавливаются связи диалогического мышления Стравинского с явлением «диалогического персонализма» / «диалогизма» в философских концепциях ХХ века.

*Брагинский Д. Ю.* **Прокофьев и спорт**

Отправной точкой для создания этого доклада стала статья Аркадия Иосифовича Климовицкого «Сергей Прокофьев и Юрий Тюлин: несколько неизвестных сюжетов». Доклад посвящен теме спорта в жизни и творчестве Сергея Прокофьева. Личность крупнейшего композитора XX века рассматривается в необычном ракурсе: Прокофьев был страстным поклонником спорта с юности и до последних дней жизни, увлекаясь гимнастикой, шахматами и спортивным бриджем. Главной целью сообщения является освещение спортивных фактов прокофьевской биографии, в том числе музыкальных: марш для гимнастического общества «Сокол» (1913) и спортивная сюита для физкультурного парада на Красной площади (1939).

*Букина Т. В.* **Реорганизация Музыкального отдела Института истории искусств в 1927–1928 годах: факты, мифы и гипотезы**

Осенью 1927 года Б. В. Асафьев сообщил правлению Государственного института истории искусств в Ленинграде о своем намерении вернуться к активной работе в Отделе истории и теории музыки (ОТИМ), который он возглавлял с 1921 года, однако на протяжении последних двух лет — лишь номинально. В качестве условия своего возвращения музыковед настаивал на полном обновлении состава Совета его подразделения и утверждении разработанного им «Ориентировочного плана работы Музыкального Отдела»: этот план предполагал кардинальную реорганизацию структуры и принципов работы подразделения с выдвижением в центр социологического ракурса в противовес прежней музыкально-исторической специализации. У сотрудников ОТИМ План вызвал бурные протесты; члены бывшего Совета отдела подали несколько петиций в правление института, однако ни одна из них не была поддержана. Мотивы, двигавшие Асафьевым в осуществленной им реорганизации, до сих пор не нашли удовлетворительного объяснения. Современные исследователи К. А. Кумпан и О. Пантелеева склонны обвинять его в идеологической ангажированности и злоупотреблении авторитетом, мотивируя действия музыковеда жаждой власти и сведением личных счетов. Между тем более детальное обращение к обстоятельствам разработки «Ориентировочного плана» и к архивной документации, связанной с деятельностью отдела, позволяет выдвинуть альтернативную версию.

*Гервер Л. Л.* **Об учебных и посторонних записях в тетрадях по контрапункту двух учеников С. И. Танеева**

Имеются в виду тетради С. В. Евсеева (композитора и теоретика, профессора Московской консерватории) и Н. К. Метнера. Те и другие содержат ожидаемые контрапунктические упражнения в системе «разрядов» по Й. Фуксу, всякого рода имитационные формы, но, кроме того — упражнения, соответствующие открытиям Танеева в области сложного контрапункта и канонической техники. Наряду с академическими записями в тетрадях обнаруживается и нечто другое, что мало или даже вовсе не связано с контрапунктом как учебной дисциплиной и служит предвосхищением некоей доминирующей линии творчества. У Метнера это девиз: «Писать свободныя контрапунктическия арабески», помещенный в самый конец полупустой нотной тетради, «подальше» от академических упражнений. — Свободными контрапунктическими арабесками можно назвать многие характерные рисунки фортепианной фактуры метнеровских сочинений. У Евсеева это три хорала на русский текст — упрощающая транскрипция хоралов из баховских кантат. Русифицированные хоралы стали одним из первых для Евсеева опытов соединения западных достижений с национальной музыкальной традицией в духе Глинки и молодого Танеева: в дальнейшем этой теме Евсеев посвятит и музыкальные сочинения, и теоретические труды.

*Кириллина Л. В.* **Бетховен и «петербуржский немец» Филипп Адамович Клюпфель**

В биографии Бетховена, благодаря изысканиям Людвига Ноля, давно фигурируют имена российского дипломата в Вене Филиппа Адамовича Клюпфеля и его протеже — юной Элизабет фон Кизов. Эти фигуры, однако, остаются загадочными, поскольку документов, освещающих их личности, сохранилось мало. В АВПРИ (Архиве внешней политики Российского империи) и в книжных источниках удалось отыскать ценные подробности: уточнить год рождения Клюпфеля, выявить связь между семьями Клюпфель и фон Кизов, проследить дипломатическую карьеру Клюпфеля и его дальнейшую судьбу после возвращения в Россию.

*Ковалевский Г. В.* **Людвиг ван Бетховен и проблема скрытого слова**

Скрытое слово в музыке — одна из необычных и таинственных композиторских техник, суть которой состоит в том, что в партии музыкальных инструментов вписываются слова, предназначенные не для произнесения, а для внутреннего интонирования и обозначающие характер и смысл сочинения. Среди венских классиков феномен скрытого слова приобрел особое значение именно в творчестве Бетховена. В своем позднем творчестве он смело экспериментирует, подписывая слова под мотивами и мелодиями как в камерных сочинениях (фортепианная соната № 26 op. 81-a, струнный квартет № 16 op. 135), так и в эскизах Девятой симфонии, предвосхищая уже музыку XX и XXI веков.

*Константинова М. А.* **Оперы Н. Далейрака на петербургской сцене начала XIX века**

В начале XIX века репертуар русского театра радовал зрителей разнообразием жанров и сюжетов. В течение театрального вечера публике могли предложить произведения отечественных или иностранных сочинителей: комедию или драму (реже трагедию), оперу, балет или дивертисмент. Некоторые спектакли оставались в репертуаре русского театра десятилетиями, другие — сходили со сцены сразу после премьеры.Предлагаемый доклад — часть большого замысла исследовать судьбу иностранных оперных спектаклей на петербургской русской сцене и по возможности реконструировать забытые оперные постановки. В данном случае речь пойдет о некоторых сочинениях французского композитора Н. Далейрака (1753–1809).

*Милка А. П.* **Об одном учителе А. И. Климовицкого**

*Наумович С. Б.* **Прямые и косвенные вопросы к музыкальному тексту в аналитической практике**

Какие вопросы ставит аналитик музыкальному тексту, какие вопросы к тексту могут быть обсуждены на групповом занятии, какие вопросы педагог может рекомендовать студенту найти и задать при домашнем анализе? На ряде примеров (Шопен, Скрябин, Бетховен) демонстрируются различные формы «спрашивания». От вопросов очевидных, отталкивающихся от видимых / слышимых данностей того или иного текста и нацеленных на вполне ожидаемые ответы, путь ведет дальше, к центральному вопросу анализа конкретного произведения — «почему?». Зачастую сформулировать ответ на него можно, только пройдя по «обходным путям». Варианты «косвенных» вопросов также затрагиваются в сообщении. Точно так же возможны случаи, когда музыка ставит собственные вопросы перед анализирующим. Отталкиваясь от одного из центральных жизненных и профессиональных принципов А. И. Климовицкого («Музыка знает больше нас») и в развитие методических идей, изложенных в главной методической работе ведущего немецкого теоретика Клеменса Кюна (Kühn, Clemens. Musiktheorie unterrichten. Musik vermitteln. Erfahrungen — Ideen — Methoden. Bärenreiter, 2006), автор демонстрирует на двух примерах из клавирных сонат Бетховена и Гайдна возможности творческого состязания композитора и аналитика.

*Орлов В. С.* **Сталин — это Пётр Великий вчера и завтра: интертекст «Медного всадника» в фильме «Незабываемый 1919 год»**

В докладе рассматривается процесс приобщения фигуры Петра I к советской культуре на примере фильма М. Чиаурели «Незабываемый 1919 год» (1951). Анализируется эпизод сталинской прогулки по Дворцовой набережной — ключевая сцена фильма, демонстрирующая символическое объединение, «породнение» двух правителей: Сталина и Медного всадника. В качестве основной гипотезы исследования автор указывает на наличие скрытых интертекстов в данной сцене (помимо недвусмысленного визуального совмещения), а именно: цитат из поэм А. Пушкина «Медный всадник», а также «Полтава», живописующих Петра I, явленных воочию на экране фильма уже в образе Сталина.

*Петрова Г. В.* **Мендельсон и Онслоу «против» Бетховена: заметки о камерном музицировании в Петербурге 1840-х годов**

Сообщение является продолжением темы, посвященной рецепции Бетховена в Петербурге первой половины XIX века. Поскольку сообщения и рапорты периодики того времени не стремились к академической точности, зачастую не понятно, о каких сочинениях и опусах Бетховена идет речь в объявлениях и рецензиях о предстоящих концертах. Среди встающих перед исследователями проблем является задача проследить, как бетховенский репертуар уживался с его параллельным контекстным (романтическим) окружением и каковы были на этот счет общеевропейские посылы.

*Порфирьева А. Л.* **Б. В. Асафьев: истоки теории интонации**

*Райскин И. Г.* **Русская музыкальная Атлантида. От культуры ‘великого молчания’ до тотального замалчивания» (О русском музыкальном авангарде ХХ века)**

*Серегина Н. С.* **Об одном мотиве в «Горе от ума» А. С. Грибоедова**

А. С. Грибоедов, с февраля 1822 года служивший на Кавказе секретарем по дипломатической части при чрезвычайном и полномочном после России в Персии генерале А. П. Ермолове, в 1823 году был отправлен в отпуск и в начале марта прибыл в Москву и включился в театральную жизнь столицы, участвуя в ряде замыслов сценария торжественного спектакля на открытие Большого театра, а также продолжал начатую на Кавказе работу с текстом «Горя от ума», наблюдая и подмечая характерные моменты московской жизни. В ноябре 1823 года в Москву прибыли французские танцовщики Ж. Ришар и Ж. Гюллен-Сор, вместе с композитором Сором приглашенные для подготовки исторического спектакля. В статье выдвигается гипотеза о том, что, поскольку Грибоедов был вхож в дирекцию театра, он, по-видимому, стал свидетелем приема французских гастролеров московским обществом. Материал для этой догадки предоставляет сопоставление данных о выступлениях артистов в эти дни (по материалам диссертации А. А. Николаева) и монолога Чацкого, в котором эти моменты оказались запечатленными в некоторых существенных подробностях. Прототип «человека из города Бордо» — отнюдь не какой-то «французик», а танцовщик, окруженный ореолом успеха целой балетной плеяды и личного артистического успеха. В Бордо работали прославленные балетмейстеры Ж. Доберваль и работавший в России Ш. Л. Дидло. С балетом Бордо связаны и прибывшие гастролеры. В связи с этим трактовка монолога Чацкого приобретает значение документального свидетельства Грибоедова о приезде в Россию артистов французского балета.

*Скрынникова О. А.* **Мотив шествия в операх Н. А. Римского-Корсакова**

Мотив шествия проходит через все оперное творчество Римского-Корсакова, воплощаясь в «Снегурочке» и «Младе», «Садко» и «Салтане», «Китеже» и «Золотом петушке». В операх с календарной обрядовостью шествие органично вписано в мифологическую концепцию мира. Мифопоэтический контекст придан и шествиям в корсаковских оперных городах — Ретре, Новгороде, Леденце, Китеже. Однако в последних операх композитор переносит шествия на «территорию» балаганного действа с его причудливой смысловой игрой. В итоге праздничное шествие балаганчика неминуемо превращается в трагедию, отражающую тревожную атмосферу эпохи начала ХХ века.