

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Международная научная конференция

**Музыкальные столицы:
образы, контакты, влияния**

Тезисы и материалы

19–21 мая 2025 г.



Санкт-Петербург

2025

Редакторы-составители: Г. В. Петрова,
Г. В. Ковалевский

Ответственный редактор А. А. Порфирьева

Тезисы и материалы Международной научной конференции «Музыкальные столицы: образы, контакты, влияния», 19–21 мая 2025 г. / СПб., РИИИ, 2025. 56 с.

Оргкомитет конференции:

Д. А. Шумилин, директор РИИИ
Г. В. Петрова, Ученый секретарь РИИИ
А. А. Порфирьева, заведующая сектором музыки РИИИ
Г. В. Ковалевский, ученый секретарь сектора музыки
РИИИ

Подписано к печати 15.05.2025.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Book Old Style».
Усл. печ. л. 3,6.

www.artcenter.ru

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

© Российский институт
истории искусств, 2025

Цель международной конференции «Музыкальные столицы: образы, контакты, влияния» — достичь более детализированного и вместе с тем панорамного представления о процессах индивидуации и взаимодействий, протекающих в музыкальной культуре. Понятие «столица» связано с ролью законодателя вкусов и моды, с неявными силами, направляющими интерес к новым веяниям, с институтами, способными осуществить смелые проекты. Говоря о «музыкальных столицах», мы имеем в виду центры формирования новых идей, обычаев, ценностей, как Венеция семнадцатого и Дармштадт двадцатого века, а не только Париж, Вена или Лондон. Пути развития новых музыкальных идей, их приживаемость в иной среде, их трансформации и причудливые вторичные эхо-воздействия уже в другом, если не в обратном направлении — вот достойное поле для профессиональных размышлений.

В столичной жизни сопоставление музыки, входящей к разным национальным истокам, культурам, школам, иногда вело к влияниям и диффузии, а в другое время или в других условиях «иностранное» национализировалось и приобретало «местные» черты. Широкая хронологическая рамка (XVII–XXI века) и географическое разнообразие позволят представить разные стороны проблематики, увидеть ее новые аспекты. Особое внимание будет обращено на своеобразие «местного» культурного «топоса» и на систему взаимодействия не только по географической «горизонтالي», но и по временному срезу, включающему сложные отношения жанровых архетипов.

Прилагаем круг конкретизирующих тем. Надеемся, что будут затронуты все виды музыкального искус-

ства, а также некоторые явления литературы и живописи, помогающие оттенить особенности развития музыкального как исторического феномена.

Вопросы, предлагаемые к обсуждению:

- Критерии «столичности» в разные эпохи.
- Институты музыкальных столиц: театры, консерватории, певческие общества, концертные предприятия.
- Мода и стиль.
- Столица как место успеха.
- Профессиональная среда и богема.
- Тиражирование художественных открытий.
- Вкусы короны и меценатов как фактор общественных пристрастий.
- Мотивы общественного признания.
- Распространение новых музыкальных стилей и идей: механизмы влияния.
- Адресат художественного творения и эволюция публики.

Разумеется, проблематика культуры, как мы надеемся, станет одной из направляющих научной фантазии, однако более академические темы, связанные с музыкальной жизнью столиц пока что совсем не исчерпаны, и будут охотно приняты к обсуждению.

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

ПОНЕДЕЛЬНИК, 19 МАЯ. ЗЕЛЕНЫЙ ЗАЛ

10.50. Вступительное слово зав. сектором музыки РИИИ **Анны Леонидовны Порфиревой**

11.00. **Ирина Петровна Сусидко**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской Академии музыки им. Гнесиных (Москва)

Томмазо Тразетта
в пространстве европейских оперных столиц

11.30. **Павел Валерьевич Луцкер**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

Джузеппе Петроселлини –
римский либреттист с проблемной творческой
биографией

12.00. **Анастасия Александровна Логунова**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

Флорентийская вердиана

12.30. **Лариса Валентиновна Кириллина**, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

Игры двух городов: «Фиделио» Бетховена
в Петербурге и в Москве

13.00. **Татьяна Борисовна Баранова-Монигетти**, кандидат искусствоведения (Базель)

Против течения. Новые веяния в концертной жизни Москвы 1960-х – 1980-х годов

13.30. **Иосиф Генрихович Райскин**, председатель секции критики и музыкознания петербургского отделения Союза композиторов, главный редактор газеты «Мариинский театр» (Санкт-Петербург)

**Сто личных воспоминаний
о столичных фестивалях,
о музыкальных столицах мира**

14.00. – 15.00. Обед

15.00. **Наталия Алексеевна Огаркова**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

Церемония коронации Николая I и театр

15.30 **Татьяна Марковна Белова**, театровед, заведующая литературно-издательским отделом Большого театра России (Москва)

**Издательский дом Рикорди (Милан)
и его влияние на изменение репертуарной
политики оперных театров Италии
во второй половине XIX века**

16.00. **Елена Борисовна Воробьева**, кандидат искусствоведения, музыковед (Париж)

**Зритель в свете рампы: театральная аудитория
и ее влияние на музыкальный театр в Париже
и французскую труппу в Петербурге
в конце XVIII – первой трети XIX века**

16.30. **Юлия Сергеевна Векслер**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Нижний Новгород)

**Топография музыкального модернизма:
Париж–Вена–Берлин**

17.00. **Александр Александрович Лаврухин**, аспирант РИИИ (Санкт-Петербург)

**Пути к новой музыке:
Янис Ксенакис и парижский авангард
1950-х – 1960-х годов**

ВТОРНИК, 20 МАЯ. ЗЕЛЕНЫЙ ЗАЛ

11.00. **Дмитрий Юрьевич Брагинский**, кандидат искусствоведения, преподавать Средней специальной школы Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

Шостакович и Москва: военные годы

11.30. **Станислав Евгеньевич Энглин**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

**Рим – провинция греческой musica
(к вопросу de institutione musica –
о [позднеантичной] музыкальной институции
и нотации как ее элементе)**

12.00. **Татьяна Вадимовна Букина**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Академии Русского балета (АРБ) им. А. Я. Вагановой, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ (Санкт-Петербург)

**Методологические поиски
Музыкального разряда Б. В. Асафьева в РИИИ
(по материалам рукописных журналов 1922 года)**

12.30. **Ольга Олеговна Зорина**, аспирантка РИИИ (Санкт-Петербург)

**«Попытки восстановления традиционных троп»,
или Как концерт 1969 года стал медиатором
художественного влияния столицы минимализма**

13.00. **Марина Михайловна Юрьева**, заместитель
директора РИИИ (Санкт-Петербург)

**Примадонна музыкальных столиц XVIII века
Луиза Тоди**

13.30. **Михаил Львович Мугинштейн**, кандидат
искусствоведения, историк и теоретик оперы, опер-
ный критик, драматург (Москва)

От произведения к спектаклю – опера как диалог

14.00. – 15.00. Обед

15.00. **Татьяна Борисовна Сиднева**, доктор куль-
турологии, профессор, проректор по научной рабо-
те Нижегородской государственной консерватории
им. М. И. Глинки (Нижний Новгород)

**Т. Н. Левая и Б. С. Гецелев:
нестолличные музыканты столичного масштаба**

15.30. **Светлана Ильинична Савенко**, доктор ис-
кусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора
музыки ГИИ, профессор кафедры современной музы-
ки Московской консерватории им. П. И. Чайковского
(Москва)

**Феномен музыкальной жизни
в советской провинции:
Горький/Нижний Новгород**

16.00. **Вера Васильевна Зайцева**, кандидат иску-
сствоведения, профессор Военного университета име-
ни князя Александра Невского (Москва)

**Соединяя две столицы:
об оркестровке Г. Берлиоза и М. Балакирева**

16.30. **Иван Дмитриевич Саблин**, кандидат ис-
кусствоведения, доцент СПбГУ, старший научный со-
трудник РИИИ (Санкт-Петербург)

**Образ театрального здания
во французском неоклассицизме**

17.00. **Марина Григорьевна Рыцарева**, доктор искусствоведения, почетный профессор университета Бар-Илан (Нью-Йорк)

**К вопросу о тайном посвящении
во Втором виолончельном концерте Шостаковича**

СРЕДА, 21 МАЯ, ЗЕЛЕНый ЗАЛ

11.00. **Ольга Адольфовна Скорбященская**, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории им Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

**Между Веймаром и Петербургом:
ученицы Листа Марфа Степановна Сабинина
и Мария Калерджи на фоне музыкальной жизни
европейских столиц XIX века**

11.30. **Anna Giust (Анна Джуст)**, профессор русского языка и литературы Università degli Studi di Verona (Верона, Италия)

**Верона как временная столица в 1822 г.:
модель культурного трансфера
в посленаполеоновской Европе**

12.00. **Константин Владимирович Зенкин**, доктор искусствоведения, проректор по научной и воспитательной работе Московской консерватории, профессор, доктор искусствоведения, главный редактор журналов «Научный вестник Московской консерватории» и «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность», почетный профессор Государственной консерватории Узбекистана (Москва)

**Центры «мировой музыки»
в мифологии Штокхаузена**

12.30. **Наталия Александровна Брагинская**, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

**Образ Парижа в биографии И. Стравинского:
не только триумфы**

13.00. **Жанна Викторовна Князева**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

**О сетевых центрах западноевропейского
музыковедения 1930-х – начала 1950-х годов**

13.30. **Ирина Владимировна Дынникова**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств Российского института театрального искусства (ГИТИС), доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

**Русские антрепризы на бразильской сцене:
1910–1920-е годы**

14.00 – 15.00. Обед

15.00. **Татьяна Владимировна Цареградская**, доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)

Донауэшинген как «место силы» авангарда

15.30. **Андрей Георгиевич Филонович**, музыкальный критик, свободный исследователь (Санкт-Петербург)

Столица как оперное бедствие

16.00. **Наталья Семеновна Серёгина**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

Василий Жуковский: «Певец в Кремле»

16.30. **Галина Владимировна Петрова**, кандидат искусствоведения, Ученый секретарь РИИИ (Санкт-Петербург)

**«Все, чем для прихоти обильной...»:
о столичности Петербурга
в ряду других музыкальных центров**

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

Резонансы Императорской оперы

17.00. **Георгий Викторович Ковалевский**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

**Музыкальная география Александра Кнайфеля:
от Вашингтона до Новосибирска**



Татьяна Борисовна Баранова-Монигетти, кандидат
искусствоведения, музыковед (Базель)

**Против течения. Новые веяния
в концертной жизни Москвы
1960-х – 1980-х годов**

Как известно, 1960-80-е гг. стали временем постепенного высвобождения концертной жизни в нашей стране из-под жесткого контроля партийных и концертных организаций. При этом инициатива шла «снизу» – от музыкантов-исполнителей, которым ради утверждения нового приходилось преодолевать административные барьеры, нередко рискуя своей карьерой.

Среди направлений, обновивших концертную жизнь столицы, можно выделить три основных: продвижение музыки представителей западного и советского авангарда; рождение новых театрализованных форм концертного исполнительства в противовес традиционному академическому жанру концерта; исполнение музыки Барокко и добаховского времени на инструментах и в стиле эпохи, в соответствии с новейшими научными и нотными публикациями и к тому времени накопившимся немалым опытом европейских и американских специализированных ансамблей.

Процесс обновления концертной жизни и трудности, которые исполнителям приходилось преодолевать, отражены в мемуарной литературе, интервью, фильмах, в отдельных критических статьях и рецензиях разного времени. Тем не менее, еще живы участники событий и многое из их воспоминаний остается не зафиксированным. А свидетельства очевидцев, сохранивших в памяти «говорящие» детали многих ситуаций, дополняют и конкретизируют общую историческую панораму. Эти свидетельства и находятся в центре внимания данного сообщения.



Татьяна Марковна Белова,
*начальник литературно-
издательского отдела Большого
театра России (Москва)*

**Издательский дом Рикорди
(Милан) и его влияние
на изменение репертуарной
политики оперных театров
Италии во второй половине
XIX века**

С развитием в XIX в. нотопечатных станков и появлением технической возможности тиражировать партитуры для исполнения оперы не только в том театре, который заказал сочинение, репертуарная политика многих трупп претерпела существенные изменения. От модели «импресарио формирует сезон, заказывая авторам новые оперы», общепринятой в 1800-е гг., театры повсеместно перешли к постановкам ранее написанных опусов, ставших основой афиши сезона. К издателям переходили авторские права, надзор за сценическими решениями, постепенно и самая функция заказа новых партитур, реклама, режиссерское сопровождение премьер. Влияние издателей на репертуарную политику театров неуклонно возрастало на протяжении всего столетия. Издательский дом Рикорди, основанный в 1808 году, стал самым заметным игроком итальянского, а затем и общеевропейского оперного рынка; его влияние достигло апогея в период активности Джулио Рикорди, представителя третьего поколения владельцев фирмы.

В докладе речь пойдет о том, как расширялась область интересов издательства, о постепенном осознании миссии влияния на театральную практику, о формировании мейнстрима итальянской мелодрамы под влиянием вкусов и опыта издателей, а также о практических инструментах распространения принадлежащего издательству репертуара (в частности, изданиях указаний для постановщиков).



Наталия Александровна Брагинская, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

**Образ Парижа в биографии И. Стравинского:
не только триумфы**

Франция – единственная европейская страна, в которой Стравинский прожил рекордно долгое время, почти 20 лет (1920–1939), перемещаясь с семьей из Карантека в Гарш, Биарриц, Ниццу, Ворепп и наконец с 1934 г. обосновавшись в Париже. Разумеется, Париж был главным французским городом для Стравинского. Прямые контакты с крупнейшей музыкальной столицей мира завязались у него еще в 1909 г., когда начинающий автор успешно прошел дягилевский тест, включившись в сборный балет «Сильфиды», поставленный Фокиным в театре Шатле. Как известно, русские балеты Стравинского, вознесшие композитора, подобно «трехступенчатой ракете» (М. С. Друскин), на пьедестал мировой славы, сделали его законодателем парижского стиля. Интенсивное, пролонгированное воздействие «Царя Игоря» (А. Онеггер) на парижский музыкальный авангард неоспоримо, не менее важны и «обратные», мощные влияния, которые вбирало его творчество из французской культурной среды, где импрессионизм и ар-нуво сменялись новым динамизмом Les Six, неоклассицизмом и ар-деко. С течением времени баланс центробежных и центростремительных сил менялся. Стравинский так и не стал «настоящим французом», его тридцатилетнее присутствие на арене парижского искусства завершилось драматично. Шлейф парижских травм протянулся в 1945 и в 1958 гг., что в итоге привело к полному отказу музыканта от выступлений во французской столице.



Дмитрий Юрьевич Брагинский,
*кандидат искусствоведения,
преподаватель Средней специальной
школы Санкт-Петербургской
консерватории им. Н. А. Римского-
Корсакова (Санкт-Петербург)*

Шостакович и Москва: военные годы

«Работа Шостаковича на Лубянке», так можно было бы назвать основу предлагаемого сюжета. Действительно, в московском здании по адресу Большая Лубянка, 13 располагался Центральный клуб НКВД СССР имени Дзержинского, где в военные годы композитор был вынужден выплачивать своего рода творческий «оброк», сочиняя различные номера для театрализованных программ Ансамбля песни и пляски НКВД СССР. Композитор работал на Лубянке трижды: в 1942-м, в 1944-м и в 1945–1946 гг. Другим полюсом столичной жизни Д. Д. Шостаковича стала Московская консерватория, где преподавал композицию и инструментовку. Спасительные моменты дарили Шостаковичу, страстному футбольному болельщику, московские стадионы «Спартак», «Динамо» и «Локомотив», которые он постоянно посещал с 1943 г., когда спортивная жизнь столицы начала оживать после вынужденной паузы, вызванной боями под Москвой. Так, в 1944 г. он присутствовал на Финале Кубка СССР по футболу, который выиграла его любимая команда – ленинградский «Зенит», что принесло ему немало радости, столь необходимой в страшные годы войны.



Татьяна Вадимовна Букина,
*доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
музыки Академии Русского балета
им. А. Я. Вагановой, ведущий
научный сотрудник сектора
музыки РИИИ (Санкт-Петербург)*

**Методологические поиски
Музыкального разряда
Б. В. Асафьева в РИИИ
(по материалам рукописных
журналов 1922 года)**

На рубеже 1910 – 20-х гг. в музыкальной столице страны, послереволюционном Петрограде интенсивными темпами шло становление молодой для России области знания – науки о музыке. Учреждение специализации по музыковедению в научно-исследовательских институтах стало важным шагом на этом пути, создав предпосылки для развития его как исследовательской, а не только лишь учебной, дисциплины. Доклад посвящен деятельности одной из наиболее ярких музыковедческих школ того времени, возглавляемой Б. В. Асафьевым, – Разряда истории музыки Российского института истории искусств. Возникнув осенью 1921 г. на основе учебного факультета, Разряд располагал значительным контингентом молодых сотрудников, которые ставили себе дерзновенную задачу пересмотреть основы знания о музыке. Начальный этап их совместной деятельности довольно подробно задокументирован в органах «самиздата», выпускаемых ими в течение 1922 г.: журналах «Прелюды и фрагменты» и «Соблазны и преодоления». Особенно информативен в методологическом отношении второй из этих журналов, который был задуман как печатный орган музыкально-философского семинария, проводимого в Разряде. Обнародованные материалы дают представление о вопросах, обсуждаемых членами Разряда в

закрытых дискуссиях, а ссылочный аппарат текстов позволяет воссоздать круг фигур, авторитетных для их авторов, – причем, прежде прохождения этими текстами цензуры. При поступлении работ в печать двумя-тремя годами позже многие ссылки исчезали из них бесследно, и в подобных случаях рукописные журналы становятся подчас единственным источником, дающим реальную картину научных приоритетов музыковедов РИИИ. В докладе рассматривается один из важных в этом отношении «сюжетов» в научной работе Разряда тех лет, связанный с экстраполяцией идей т. н. *органического мировоззрения* в изучение музыкального материала.



Юлия Сергеевна Векслер, доктор
искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки
Нижегородской государственной
консерватории им. М. И. Глинки
(Нижний Новгород)

**Топография музыкального
модернизма:
Париж–Вена–Берлин**

Идея доклада восходит к многотомному исследованию по истории музыки XX столетия, опубликованному в 2006 г. немецким издательством Laaber: «Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert». Отказавшись от бесплодных попыток нащупать границы периодизации музыки прошлого столетия, его авторы поделили век на 4 равные части. Первый том, 1900-1925, включает в себя три главы, в названии которых фигурирует город и год: Париж 1900, Вена 1910, Берлин 1920. Эти музыкальные столицы сыграли ключевую роль в становлении и развитии музыкального модернизма. С ними же соотносятся и главные открытия в области музыкального языка, которые заложили основы Новой музыки: «звук и кластер», «хроматика и проза», «линия и моторика». По сути, в книге поднимается проблема топографии музыкального модернизма первой трети XX столетия. Ценная гипотеза, перспективность которой не вызывает сомнения, нуждается как в критической оценке, так и в дальнейшей разработке, чему и будет посвящен доклад.



Елена Борисовна Воробьева,
*кандидат искусствоведения,
музыковед (Париж)*

**Зритель в свете рампы:
театральная аудитория
и ее влияние на музыкальный
театр в Париже и французскую
труппу в Петербурге
в конце XVIII –
первой трети XIX века**

Роль зрителя как участника театрального процесса рассматривается в докладе на примере эволюции публики французского музыкального театра в Париже и в Санкт-Петербурге, в период с 1789 по 1830 г. В отличие от французской столицы, где революция привела к изменению состава зрителей, Петербург все еще оставался в целом, центром аристократического вкуса.

Этот контраст важен для понимания культурного топоса, в котором музыкальные стили и репертуары адаптировались в ответ на запросы разных аудиторий, а изменение вкусов публики могло привести к формированию новых трендов.



Anna Giust (Анна Джуст),
профессор русского языка и
литературы Università degli Studi
di Verona (Верона, Италия)

**Верона как временная столица
в 1822 г.:
модель культурного трансфера
в посленаполеоновской Европе**

Конгресс Вероны был одним из крупнейших собраний, объединивших европейских монархов и дипломатов в годы после наполеоновских войн. Он состоялся осенью 1822 г. и вывел Верону на уровень европейской столицы, принимавшей делегации государств самого высокого уровня с целью рассмотреть вопрос о балансе сил между европейскими державами.

Присутствие многочисленных дипломатических деятелей, связанное с характером мероприятия, мотивировало организацию мероприятий, направленных на их приём и развлечение, в частности, в сфере музыкально-сценических искусств. Это стимулировало приток профессионалов в области исполнительских искусств, способных удовлетворить эту потребность. Ярким примером этой динамики является личность Джоаккино Россини, приглашенного Меттернихом, чтобы придать Вероне величие предыдущего Венского конгресса. Произведения Россини, исполнявшиеся в течение недель конгресса, подчеркивают проникновение политики в искусство, и продемонстрированную художниками способность воспринимать политику и сублимировать ее на культурном уровне. Попытка Российского Двора ангажировать композитора в Петербург в последующие месяцы кажется в этой перспективе примером культурного трансфера из Европы на Восток.



**Ирина Владимировна
Дынникова,**

*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории
и теории музыки и музыкально-
сценических искусств
Российского института
театрального искусства,
доцент кафедры истории
русской музыки Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского (Москва)*

**Русские антрепризы на бразильской сцене:
1910–1920-е годы**

Начало XX века – время важных преобразований в музыкальной и театральной жизни Бразилии. В 1906 г. открывается Драматическая и музыкальная консерватория в Сан-Паулу; в 1909 г. начинает работу новый Муниципальный театр в Рио-де-Жанейро, в 1911 г. – Муниципальный театр в Сан-Паулу; в 1921 г. там же, в Сан-Паулу основывается Общество Симфонических концертов и оркестр при нем. Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу претендуют на роль культурных столиц Южной Америки и становятся обязательными пунктами гастролей зарубежных артистов.

В 1910–1920-е гг. особое место в театральной программе двух городов занимают выступления русских антреприз, и прежде всего – балетных. Сердца бразильской публики завоевывают «Le Balle Russe» Сергея Дягилева и труппа Анны Павловой, а список фаворитов возглавляют Павлова и Нижинский. В 1920-х гг. «русский балет» (артисты, балетмейстеры, художники и сами произведения) становится героем статей в ведущих периодических изданиях. В конце третьего десятилетия XX века зрители Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу знакомятся с более сложным для восприятия жанром. «Русская опера» Марии Кузнецовой, организованная в 1927 г. в Париже, избирает Бразилию

первым пунктом своего первого зарубежного турне. В программе – «Князь Игорь» Бородина, «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» и «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского в постановках М. Бенуа, Евреинова, Мельникова, в хореографии Фокина и Романова и в сценографии Коровина. Идущие на русском языке (!) спектакли восторженно встречает публика и критика. Гастроли русских антреприз сыграли огромную роль в популяризации в Бразилии русского искусства в целом, и музыкального в частности. Благодаря этим выступлениям сочинения отечественных композиторов становятся обязательной и любимой слушателями частью концертного репертуара бразильских артистов. Русская музыкальная культура (произведения, исполнительская школа, педагогика), воспринимавшаяся неоднозначно на рубеже XIX–XX вв., оказывается предметом серьезных дискуссий, изучения, критического осмысления.



Вера Васильевна Зайцева,
*кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
инструментовки и чтения
партитур, Военный институт
(военных дирижеров) Военного
университета имени князя
Александра Невского (Москва)*

**Соединяя две столицы:
об оркестровке**

Г. Берлиоза и М. Балакирева

Две культурные столицы – Париж и Санкт-Петербург – оказались удивительным образом связаны творческим взаимодействием двух замечательных композиторов: Гектора Берлиоза – выдающегося реформатора симфонического оркестра и Милия Балакирева – наставника выдающихся русских композиторов, без которых немыслима мировая музыкальная культура.

Жизненные пути композиторов пересеклись в 1867–1868 гг. в Петербурге, куда Берлиоз был приглашен в качестве дирижера концертов РМО. В этот период Берлиоза очень тесно общался с композиторами русской столицы, а с Балакиревым его связывали теплые дружеские отношения. Известно, что в рассматриваемый период творчества М. А. Балакирева, авторитет французского маэстро в области инструментовки для него был непререкаем: об этом можно судить по эпистолярному наследию композитора, а также по воспоминаниям его друзей и коллег.

В связи с этим, интересно было бы рассмотреть насколько М. А. Балакирев был привержен принципам оркестровки Г. Берлиоза на практике, применительно к его собственным сочинениям. В докладе принята попытка выявить, каким образом техника оркестрового письма Берлиоза претворяется и переосмысливается в симфоническом творчестве Балакирева и его современников, и существует ли «обратная связь», объединяющая творческие искания в области оркестровки композиторов двух культурных столиц.



**Константин Владимирович
Зенкин,**

*проректор по научной и
воспитательной работе Московской
консерватории, профессор,
доктор искусствоведения, главный
редактор журналов «Научный
вестник Московской консерватории»
и «Музыкальное искусство Евразии.
Традиции и современность»,
почетный профессор
Государственной консерватории
Узбекистана.
Заслуженный деятель искусств
России (Москва)*

**Центры «мировой музыки»
в мифологии Штокхаузена**

Предполагается рассмотреть понятие «мировой музыки», введенное Штокхаузенем, его генезис, связь с традицией (различными традициями), нарушение этих связей и, в конечном счете, утопичность концепции (которая несколько не уменьшает значимости самой идеи, явившейся продуктом своего времени, и, тем более, музыки).

На примере второго действия оперы «Четверг» из «Света» – «Путешествие Михаэля вокруг Земли», с его семью остановками на разных континентах, анализируется выбор мест для этих остановок – музыкальных и религиозных центров человечества, с точки зрения как пути самого Штокхаузена, так и ситуации в современной мировой культуре в целом.



Ольга Олеговна Зорина,
*аспирантка Российского
института истории искусств
(Санкт-Петербург)*

**«Попытки восстановления
традиционных троп», или
Как концерт 1969 года
стал медиатором
художественного влияния
столицы минимализма**

В центре настоящего доклада – попытка рассмотреть концерт 1969 года в Москве, на котором впервые прозвучала музыка Джона Кейджа и Терри Райли, как точку значимого соприкосновения двух музыкальных столиц: Америки – как центра формирования минималистской музыкальной эстетики, и Москвы – средоточия творческой молодежи, разочаровавшейся в авангарде и стремящейся к новым музыкальным горизонтам. В фокусе – не только сам репертуар концерта, но и его восприятие, значение и дальнейшие отклики в музыкальной культуре СССР.

Материал доклада в значительной степени основан на личном диалоге с пианистом Алексеем Любимовым – инициатором и одним из участников этого концерта. Его воспоминания позволяют рассматривать событие не только как эпизод культурного обмена, но и как точку входа американской эстетики в советский художественный контекст. Благодаря этому свидетельству мы можем реконструировать атмосферу восприятия «инаковости» звучания и неформальные отклики на концерт. В докладе событие рассматривается как механизм «вторичного эхо-воздействия», а также как редкий пример институционально несанкционированного, но оказавшегося долговременным импульсом, повлиявшего на трансформацию вкусов, стратегии композиционного мышления и смену приоритетов в

восприятии новой музыки в столичном культурном топосе.

Цель доклада – исследовать взаимосвязь между восприятием американского минимализма в Москве и последующими сдвигами в художественном мышлении композиторов. Концерт 1969 года представляется символическим и реальным каналом передачи идей, который, несмотря на отсутствие официальной поддержки, оказал немаловажное влияние на звуковой ландшафт позднесоветской Москвы и современной России.



Лариса Валентиновна Кириллина,
*доктор искусствоведения, профессор
Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского,
ведущий научный сотрудник ГИИ
(Москва)*

**Игры двух городов:
«Фиделио» Бетховена
в Петербурге и в Москве**

История оперы Бетховена «Фиделио» в России складывалась непросто, хотя началась еще в 1818 г., когда эту оперу впервые поставили артисты придворной Немецкой оперной труппы в Санкт-Петербурге.

В 1830-40-х гг. «Фиделио» изредка исполняли в Петербурге участники немецкой труппы (10 спектаклей в разные годы). Выделялись спектакли с участием звезд: бенефис Клары Эйсмонт (1833, Новый театр) и гастролы Сабины Гейнефеттер (1841). В Москве «Фиделио» исполнили лишь один раз (1842, Большой театр, немецкая труппа, дир. Иван Иоганнис).

1860-е и 1875 год: «Фиделио» как опера из итальянского репертуара; первые русские переводы также по итальянскому либретто М. Маджони (1862 – перевод А. Григорьева, СПб, и 1869 – анонимный перевод, Москва). Все гастроли итальянских артистов проходили в Петербурге. 1863 и 1864 – три спектакля в Большом Каменном театре, бенефис Э. Кальцолари (Леонора – Каролин Барбо). 1875 – три спектакля другой итальянской труппы в Большом Каменном театре (Леонора – Анна Д’Анджери).

В эпоху первых русских консерваторий во главе с братьями А. Г. и Н. Г. Рубинштейн начинаются «игры двух городов»: постановки «Фиделио» силами студентов обеих столиц. Все спектакли идут на русском языке (перевод О. А. Лепко).

1880, 2 апреля – Москва, Большой театр, спектакль студентов Московской консерватории (дир. Н. Рубин-

штейн); 1891, 13 января, СПб, Панаевский театр, спектакль студентов Петербургской консерватории (по инициативе А. Рубинштейна); 1891, 7 апреля, Москва, Большой театр, спектакль Московской консерватории (дир. В. И. Сафонов); 1899, 24 и 27 апреля – Москва, Большой театр, спектакль студентов Московской консерватории (дир. Сафонов).

1905 – «Фиделио» на главной императорской сцене, в Мариинском театре. Дир. Э. Направник, реж. О. Палечек, Леонора – Мария Черкасская. 8 спектаклей в 1905/1906, 2 – 1908, 1 – 1909. После революции 1917 г. начался новый этап в истории «Фиделио» в России, и здесь лидировала Москва.



Жанна Викторовна Князева,
*доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)*

**О сетевых центрах
западноевропейского
музыковедения
1930-х – начала 1950-х годов**

Изучение корпуса эпистолярных источников, взятого как сумма множества диалогов, открывает возможности сетевого исследования, в т. ч. изучения сетевых центров в различных их аспектах и конфигурациях. Один из таких аспектов – географический: выявление и анализ историко-культурно-географических центров сети на нескольких уровнях приближения к материалу. Изучение «швейцарского» корпуса эпистолярной Жака Гандшина показывает, что в самом общем плане расположение центров этой сети совпадает с политическими реалиями исследуемой эпохи, – предвоенного, военного и раннего послевоенного периодов. Однако приближение исследовательского взгляда открывает иную «оптику»: специфика музыковедения отчетливо сдвигает акценты, по-своему организуя пространство, в том числе и географическое. Рим, Копенгаген и Базель выступили в те годы центрами целого ряда крупных политико-организационных событий в истории западноевропейского международного музыковедения. Изучение деятельности работавших там влиятельных ученых, – таких, как Армен Карапетян, Кнуд Йеппезен и Жак Гандшин, – открывает новые аспекты в понимании развития и самих «механизмов действия» международной науки в один из самых турбулентных периодов XX века.



**Георгий Викторович
Ковалевский,**
*кандидат искусствоведения,
научный сотрудник РИИИ,
преподаватель СПбГУ
(Санкт-Петербург)*

**Музыкальная география
Александра Кнайфеля:
от Вашингтона до Новосибирска**

В жизни Александра Кнайфеля Вашингтон и Новосибирск – крайние западная и восточная точки, между которыми оказались ряд важных городов, столиц и центров, в которых происходили премьеры и знаковые исполнения сочинения композитора. Получив одним из первых на советском пространстве гуманитарную стипендию DAAD в начале 1990-х гг. Кнайфель проводит в Европе, где его музыка оказывается в фокусе внимания ведущих европейских коллективов и мировых звезд. В 1992 г. Александр Кнайфель становится одним из хедлайнеров фестиваля современной музыки во Франкфурте-на-Майне. Именно в этом городе прошли первые (и единственные!) исполнения его знаковых сочинений, в числе которых были «Ника» и «Жанна», а фигура композитора была поставлена в общемировой контекст авангарда наряду со Штокгаузеном и Кейджем. В 1995 г. после успешной премьеры «Восьмой главы» в Кафедральном соборе Вашингтона с участием Мстислава Ростроповича возникает идея исполнения этой музыки в знаковых европейских столицах, в том числе, в Риме и Санкт-Петербурге. По ряду причин этот проект, к сожалению, оказался не осуществлен. О непростых путях музыки Кнайфеля к слушателям, причинах этого, случайностях и закономерностях, возникающих в связи с конкретными географическими локациями, пойдет речь в докладе.



**Александр Александрович
Лаврухин,**
аспирант РИИИ
(Санкт-Петербург)

**Пути к новой музыке:
Янис Ксенакис и парижский
авангард 1950–1960-х годов**

Формирование Яниса Ксенакиса как композитора происходило в 50-е годы XX века в Париже. Ведомый желанием создать фундаментально новую музыку, он успел встретиться и разойтись с самыми разными композиторами, среди которых Артур Онеггер, Дариус Мийо, Оливье Мессиан, Эдгар Варез. Однако Ксенакис так и не нашел себе места в рамках главных авангардных движений того времени: он критиковал сериализм, формальную музыку, по-своему трактовал принципы работы с синтезированным звуком. В докладе рассматривается природа противоречий между Ксенакисом и французским авангардом, а также то, как композиторские парадигмы, отвергаемые им, тем не менее оказывали влияние на его сочинения.



**Анастасия Александровна
Логунова,**
*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории
зарубежной музыки
Санкт-Петербургской
государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова
(Санкт-Петербург)*

Флорентийская вердиана

Флоренции суждено было стать не только колыбелью оперы, но и тем центром, из которого неоднократно исходили импульсы для ее теоретического осмысления – прежде всего в связи с творчеством Верди.

Во Флоренции разворачивалась профессиональная жизнь Луиджи Даллапикколы, чья лекция «Слово и музыка» о музыкально-поэтической структуре строфы в вердиевских ариях дала начало целенаправленному изучению синтаксиса итальянской оперы и предвосхитила развитие структурного анализа на уровне сцены.

В свою очередь, работавшие в этом направлении ученые следующего поколения, такие как Гэрольд Пауэрс, Джулиан Бадден, Филипп Госсетт, Скотт Бальтазар, в поисках аутентичного обоснования найденных закономерностей обратились к наследию Абрамо Базеви – композитора, теоретика, издателя и организатора, сыгравшего исключительную роль в музыкальной жизни Флоренции середины XIX века. Уже в 1859 г. увидела свет книга Базеви, явившаяся первой монографией об операх Верди аналитического плана. Описанная им стандартная форма дуэта (*la solita forma*) стала ключом для исследователей последней трети XX века, основой нового метода структурного анализа итальянской оперы, ориентированного на негласные правила, направлявшие творческий процесс авторов

эпохи Россини и Верди. Являясь универсальным инвариантом строения сцены в итальянской опере XIX века, *la solita forma* вошла в обиход ученых Англии, США, Италии, Германии, а в последние годы и российских музыковедов.

С разницей в сто лет флорентийская земля взрастила музыкантов, чьи исследования обозначили важные вехи в истории теоретического осмысления произведений Верди и его современников, тем самым в очередной раз подтвердив свой особый, «столичный» статус в мире оперы.



Павел Валерьевич Луцкер,
*доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник ГИИ
(Москва)*

**Джузеппе Петроселлини –
римский либреттист
с проблемной творческой
биографией**

Имя Джузеппе Петроселлини (1727–1803?) довольно хорошо знакомо знатокам и многим любителям итальянского оперного искусства XVIII века. Парадоксальным образом его известность зиждется в основном на недоразумениях и ошибочных атрибуциях. Петроселлини приписывается создание либретто двух признанных оперных шедевров эпохи: знаменитого «Севильского цирюльника» Дж. Паизиелло и «Мнимой садовницы» – ранней оперы Моцарта, отмеченной несомненной печатью гениальности. В настоящее время его авторство в отношении обоих этих сочинений аргументированно оспаривается. Между тем, Петроселлини принадлежат другие либретто, снискавшие большой успех в 1760-х – первой половине 1770-х гг.: «Преследуемая незнакомка» (муз. Н. Пиччинни, затем П. Анфосси), «Превратности судьбы» (Н. Пиччинни), «Крестьянка при дворе» (А. Саккини). Их создание пришлось на тот тяжелый этап в развитии итальянской оперы buffa, когда К. Гольдони решает завершить свою итальянскую карьеру и переезжает в Париж. Силой обстоятельств Петроселлини в этой ситуации смени поколений стал лидирующим автором, подхватившим эстафету в развитии итальянского буффонного искусства и не позволившим ему испытать кризис.



Михаил Львович Мугинштейн, музыковед, историк и теоретик оперы, драматург, критик. Автор 3-х томной энциклопедии «Хроника мировой оперы. 1600 – 2000. 400 лет – 400 опер – 400 интерпретаторов» (2004– 2016), «Этюдов к истории оперы» (2020) и «Театра Оперы: от произведения к спектаклю». Инициатор создания и президент Российской оперной премии «Casta Diva». Заслуженный деятель искусств России (Москва)

От произведения к спектаклю – опера как диалог

Опера, тем более, сегодня – феномен *диалога* произведения и спектакля в разных видах и способах существования. Можно, например, говорить о со- и противопоставлении. Идея диалогичности оперы принципиальна и не сводима к приему или средству. «Диалог – это спор, конфронтация, поиск истины, однако истины событийной, *контекстовой*» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Курсив мой. – М. М.). Определение Бахтина несет ключевой смысл для современной стадии оперной истории, когда преобладает *режиссерский театр*. Его подход временами вызывает сомнения и протест. Одноплановый радикализм, прямолинейная или поверхностная актуализация на злобу дня (заметная тенденция) купируют масштаб, глубину произведения: теряется поиск в музыкальной драматургии автора «контекстовой», ведущей в опере *эмоционально-духовной истины*. Но именно такая истина – вершина и родовый признак *dramma per musica*! В сегодняшнем театре истина бывает относительна, и постановщики нередко отвергают «неужный» контекст-горизонт. Он представляется как отжившие в старой опере «пафос» и «фейк». Однако их новые *автономные* истории, заменяя контекст ав-

тора, не обогащают произведение, не ведут к приращению его смысла. Напротив, «схлопывание» автора, редукция контекста (философско-художественного, культурно-исторического, музыкально-драматургического) и подтекстов произведения часто обращивается ментальным и даже мировоззренческим упрощением.



Наталия Алексеевна Огаркова,
*доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
РИИИ (Санкт-Петербург)*

Церемония коронации Николая I и театр

Церемония коронации Николая I в Москве 22 августа 1826 г. в полной мере отражает традицию, сложившуюся в России с царствования Петра I. Как и в прежние времена в серию празднеств, длившихся более месяца, входили обеды, балы, праздник для народа, фейерверки и театр.

Жанровая структура коронационных спектаклей в честь Николая I в сравнении с предшествующим веком – изменилась. Так, в музыкальное оформление династических праздников в XVIII в. включались – *opéra seria*, кантаты, аллегорические прологи, коронационные гимны, хоры; в эпоху Екатерины II добавилась *opéra buffa*, но главным церемониальным спектаклем по-прежнему оставалась *opéra seria*. При Павле I и Александре I *opéra seria* (за редким исключением) театральные подмостки в великаторжественные дни покинула и ее место (в основном) заняла комическая опера.

Практика отмечать церемониальные даты в некоем «легком» театральном жанре характерна и для начала царствования Николая I. Так, в расписании коронационных спектаклей представлены: комедия с музыкой, опера-водевиль, *opéra comique*, *dramma giocoso*, *opéra buffa*. Балет по-прежнему оставался обязательной частью театрального вечера.

Нечто новое появилось в репертуаре по инициативе князя А. А. Шаховского. Коронационная театральная программа открывалась его «исторической комедией» «Аристофан, или Представление комедии “Всадники”», а завершалась комедией «Полубарские затеи, или Домашний театр» и водевилем «Казак-стихотворец», где

значимые драматургические функции выполняла музыка и хореографические сцены.

Театр в честь коронации Николая I демонстрирует новую жанровую структуру спектаклей как свидетельств музыкально-театральных предпочтений Двора, политики директоров императорских театров, амбиций лидеров-творцов, социального состава публики и состояния театрального дела в российских столицах.



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

**«Все, чем для прихоти
обильной...»:
о столичности Петербурга
в ряду других музыкальных
центров**

В пушкинское время, в первой половине XIX в. признанными музыкальными столицами прославили Париж (Опера, балет, Концертное общество), Лейпциг (Гевандхус), Лондон (опера, Филармоническое общество), Берлин, Вена. В единичных работах в числе музыкальных столиц XIX в. оказывается и Петербург. Каждая «музыкальная столица» имела свое превосходство, с течением времени его либо утрачивая, либо упрочивая. Так, Лондон первенствовал в публичных концертах с XVIII в. и ранее. И если говорить о модели концертного наполнения, он мог поспорить в превосходстве с Лейпцигом или с Берлином. Главные черты, которые представляются важными по отношению к столичности Петербурга – финансовая обеспеченность императорского двора, амбиции музыкально и вообще широко образованной аристократии в определении музыкальной политики, оснащенность музыкальных институций. Для столичного Петербурга с его специфическим мультикультурным уклоном главенствующую роль сыграли профессиональные музыканты, способные ассимилировать европейские влияния – итальянские, как и в других музыкальных центрах, и – немецкие, преимущественно, в организации концертной практики.



Анна Леонидовна Порфирьева,
*кандидат искусствоведения,
заведующая сектором музыки
РИИИ (Санкт-Петербург)*

Резонансы Императорской оперы

Речь пойдет о тех явлениях, которые обычно представляют в системе традиционных искусствоведческих категорий «влияния» и «заимствования», но гораздо интереснее услышать их как процессы, протекающие в духовном поле, проводящем и сталкивающим разные виды волн. Источников этих волн всегда несколько, одни вообще не учитываются, либо кажутся незначительными, другие очевидны, но не раскрывают настоящих смыслов и заложенных в них сил. И только совпадение многих движений и мотивов, приводящее к их резонансному усилению, позволяет почувствовать реальное действие и реальное единство этого поля. Материалом будет петербургская ситуация «вокруг Вагнера», сложившаяся в начале XX века.



Иосиф Генрихович Райскин,
*председатель секции критики
и музыкознания петербургского
отделения Союза композиторов,
главный редактор газеты «Мариинский
театр» (Санкт-Петербург)*

**Сто личных воспоминаний
о столичных фестивалях,
о музыкальных столицах мира**

С 1989 года, когда рухнул железный занавес» и стали возможны поездки за рубеж, мне посчастливилось бывать – иногда мельком, проездом, а часто подолгу, основательно – в музыкальных столицах Европы и Америки. Варшава, Прага, Амстердам, Брюссель, Берлин, Париж, Вена, Рим, Зальцбург, Нью-Йорк, Бостон... их столичный статус несомненен. Но рядом с ними – Бонн с Бетховен-халле и музеем Бетховена, уютный Кобленц с оркестром Рейнской филармонии, Лодзь – город Артура Рубинштейна и столица польского кинематографа, славного музыкой известнейших композиторов; Карловы Вары с историческими памятными местами пребывания Моцарта, Гёте, Дворжака, Сметаны... Рядом с ними финский городок Кухмо, ставший настоящей столицей камерной музыки, благодаря представительным фестивалям, и наша Костамукша в восточной Карелии – фестиваль город-побратим Кухмо.



Марина Григорьевна Рыцарева,
*доктор искусствоведения,
почетный профессор
университета Бар-Илан
(Нью-Йорк)*

**К вопросу о тайном
посвящении Второго
виолончельного концерта
Дмитрия Шостаковича**

Прямая цитата Шостаковича из уличной одесской песни «Бублики, купите бублики!» (Бублики, купите бублики!) во Втором виолончельном концерте соч. 126 (1966) отличалась необычным стилем, даже по сравнению с некоторыми другими его композициями, отсылающими к популярной и еврейской музыке. Песня широко известна как одна из икон одесского преступного мира. Использование Шостаковичем этой мелодии в качестве одной из главных лейт-тем Концерта можно сравнить с использованием писателем не евреем Андреем Синявским еврейского псевдонима Абрам Терц, бандита из одесского преступного мира – единственного локуса свободы, где можно говорить правду в тоталитарном обществе. Время обращения Шостаковича к этой песне примечательно совпало со знаменитым советским судом над Андреем Синявским и Юлием Даниэлем осенью 1965 г. и их окончательным приговором (февраль 1966 г.) к годам в лагере ГУЛАГа. Драматургия Концерта Шостаковича, написанного той же весной 1966 г., демонстрирует трансформацию темы «Бубликов» в трагический образ. Совокупность косвенных свидетельств позволяет предположить, что этот опус мог быть скрытой данью композитора русским героическим писателям.



Иван Дмитриевич Саблин,
*кандидат искусствоведения,
доцент СПбГУ, старший
научный сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)*

**Образ театрального здания
во французском
неоклассицизме**

Пожалуй, самое яркое достижение классической архитектуры Нового времени – и одновременно самое удачное решение театрального фасада – явилось миру во второй половине XVIII в. в рамках происходившего тогда обновления классической архитектуры. Именно французским зодчим удалось создать практически идеальные фасады для этих новых храмов искусства. Как сложился такой архитектурный тип и что с ним стало потом, я и попытаюсь рассмотреть в рамках данного доклада.



Светлана Ильинична Савенко,
*доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
сектора музыки ГИИ, профессор
кафедры современной музыки
Московской консерватории
им. П. И. Чайковского (Москва)*

**Феномен музыкальной жизни
в советской провинции:
Горький/Нижний Новгород**

Доклад посвящен обзорной характеристике музыкальной жизни города Горького/Нижнего Новгорода в период 1970–1990-х гг. Предполагается осветить исторически сложившиеся предпосылки культурной жизни губернского города, затем областного центра, и ее специфические черты, сформировавшиеся в послевоенное время. Одной из центральных проблем предполагается сопоставление (дихотомия?) столичной и провинциальной культурной жизни в послевоенные десятилетия.



Натаалья Семеновна Серёгина,
*доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)*

Василий Жуковский:
«Певец в Кремле»

Война 1812 г. оставила глубокий след в мировоззрении В. А. Жуковского, отразилась в тематическом составе его библиотеки и во многих произведениях от стихов «Пловец» (1812), «Ночной смотр» (1836) до «Агасфер» (1852).

«Певец во стане русских воинов» 1812, издававшийся неоднократно, имел вдохновляющее воздействие на русское общество, поддержанное также музыкой Д. Бортнянского. Есть сведения об издании этого злободневного и одновременно эпического стихотворения в Походной типографии при штабе Кутузова в тот краткий момент в начале октября 1812 г., когда войско Наполеона бежало из Москвы. Во главе типографии находился однокашник Жуковского по благородному пансиону Андрей Кайсаров, выдающийся молодой ученый, филолог, этнограф, поэт, профессор дерптского университета, организатор информационного фронта русской армии.

Готовясь к отступлению из Москвы, Наполеон приказал забрать из Кремля все ценности, которые только можно было увезти, и взорвать Кремль. В ночь с 22 на 23 октября серия чудовищных взрывов потрясла столицу. К счастью, разрушения не были так велики. Пострадали только части восточной и южной стены с четырьмя башнями. Говорят, не хватило пороху, и хлынувший во время взрывов дождь залил подкопы. Жуковский описал эту картину в стихотворении «Певец в Кремле», столь же масштабном и сходном с «Певцом во стане» по форме и действующим лицам – на руинах

Москвы певец возглашает повествование о горестях и славе, и хор вторит ему финальными стихами пространных его куплетов.

Работа над произведением продолжилась несколько лет, и оно охватывает значительное время: в нем содержится молитвенное благодарение о спасении Москвы и рассказ о победном и милосердном вхождении в Париж Александра Первого. Жуковский устами певца рисует картину разоренья, следы взрывов и пожара в момент оставления Наполеоном Кремля: *«Смотрите: на его стенах Отчаянное мщенье След черный впечатлело свой, Казня в безумстве камень, Губитель трепетной рукой На них свой бросил пламень. “Не будь Кремля!” изрек злодей; Но Кремль стоит священный»*. Певец ведет рассказ о милосердии царя Александра, освятившего столицу врага молитвой, а не мщением – 29 марта (10 апреля) в Париже состоялась Православная Божественная Пасхальная литургия с большим православным хором, в присутствии русских войск и парижского народа – на том месте, где был казнен Людовик XVI. Теперь здесь торжественно возглашалось: *«Христос Воскресе!»*. *«...И за развалины Кремля Парижу мзда: спасенье. ... Отчизна славная кладет Печать любви и славы, И слезы исцеленья льет На раны их кровавы»*.



Татьяна Борисовна Сиднева,
*доктор культурологии, профессор,
проректор по научной работе
Нижегородской государственной
консерватории им. М. И. Глинки
(Нижний Новгород)*

Т. Н. Левая и Б. С. Гецелев:
**нестолличные музыканты
столичного масштаба**

В докладе предполагается описание основных аспектов деятельности творческого семейного союза композитора и музыковеда, посвятивших свою жизнь Нижегородской консерватории и ставших символически значимыми для вуза личностями. Борис Гецелев (1940–2021) – автор пяти симфоний, 35 вокальных циклов, пяти концертов, камерной музыки широкого жанрового диапазона. Его сочинения часто исполняются, они привлекательны и интересны для профессионалов и широкого круга слушателей, входят в учебный репертуар разных уровней образования. Тамара Левая (1938–2025) – автор научных исследований о Хиндемите, Скрябине, Шостаковиче, Прокофьеве, о современной отечественной музыке – принадлежит к крупнейшим российским ученым–музыковедам. Оба воспитали несколько поколений профессионалов, создали композиторскую и научную школы.

Особое внимание будет уделено последним статьям Т. Н. Лево́й о симфониях, вокальных циклах, переводах с польского и немецкого Б. С. Гецелева. Также предполагается анализ книги «Музыка как способ жизни», опубликованной в Москве (РАМ Гнесиных) в начале 2025 г., которую начал создавать Борис Гецелев, а завершена она коллегами при деятельном участии Тамары Лево́й. Книга, включающая исследовательские и мемуарные очерки, редкие документальные материалы, стала важным символом жизненного и творческого союза двух выдающихся личностей.



**Ольга Адольфовна
Скорбященская,**
*доктор искусствоведения,
профессор Санкт-Петербургской
консерватории им. Н. А. Римского-
Корсакова, ведущий научный
сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)*

**Между Веймаром и Петербургом:
ученицы Листа Марфа Степановна Сабинина
и Мария Калерджи на фоне музыкальной жизни
европейских столиц XIX века**

Среди окружавших Листа учениц особенно выделяются две русские женщины, чья жизнь и чья смерть были столь тесно связаны с личностью великого музыканта, что можно было бы без преувеличения сказать: он, вторгшись в их существование, подобно комете, изменил орбиты их жизни. Доклад посвящен судьбам двух пианисток – Марии Калерджи-Мухановой (1822–1874) и Марфы Сабининой (1831–1892).

Ученица Шопена, жена директора Варшавского театра, Мария Федоровна Калерджи-Муханова была фанатически предана музыке, близкие отношения связывали ее не только с Листом, но и с Вагнером и Козимой фон Бюлов, Таузигом, Бюловым, знала она Николая Рубинштейна, Иоахима, Ременьи. Большую часть времени эта романтическая путешественница проводила в музыкальных поездках по Европе, останавливаясь в Риме, Париже, Мюнхене, Лейпциге, но главными центрами притяжения для нее были Веймар и Петербург. В первом городе она бывала каждое лето, занимаясь с Листом, во втором прошли ее детские и юношеские годы. Лист проигрывал с ней на фортепиано все свои новые сочинения, высоко ценя ее музыкальность и вкус. Она присутствовала на всех его премьерах, особо выделяя духовные оратории. Материалом для доклада

стали хранящиеся в ОР РНБ «Письма Марии Мухановой к дочери», изданные в 1907 г. на немецком языке и переведенные с французского в 1922 г. М. М. Курбановым.

Другая героиня доклада – Марфа Степановна Сабина – пианистка, певица, дирижер, композитор. Если в первой половине жизни она жила в Веймаре, то во второй – в Петербурге и Крыму. Материалом доклада стали неопубликованные «Воспоминания о Листе» Марфы Сабининой, хранящиеся в РНБ.

Сопоставляя архивные тексты Марфы Сабининой и Марии Калерджи, мы можем попытаться в деталях восстановить дыхание европейской музыкальной культуры XIX века и почувствовать пульс жизни двух музыкальных столиц – Веймара и Петербурга. Более того, можем уловить европейские обертоны в жизни Петербурга, российской столицы пианизма, названного метким английским журналистом в 1869 г. Пианополисом.



Ирина Петровна Сусидко,
*доктор искусствоведения,
профессор, заведующая
кафедрой аналитического
музыкознания Российской
Академии музыки им. Гнесиных
(Москва)*

Томмазо Траэтта
**в пространстве европейских
оперных столиц**

Имя Томмазо Траэтты (1727–1779) появилось на страницах музыковедческих исследований более 60 лет тому назад. Тогда его творчество воспринималось в первую очередь как «фоновая» часть исторического процесса, в центре которого находились музыкально-театральные преобразования Кристофа Виллибальда Глюка. Хотя тезис о «коллективном» характере оперной реформы во второй половине XVIII в. безоговорочно принят уже давно, степень и особенности вклада каждого из композиторов, либреттистов, импресарио в этот процесс и сегодня прояснены далеко не до конца. Относится сказанное и к Траэтте.

Творческий путь, пройденный им, пожалуй, можно считать уникальным, так как помимо традиционных итальянских оперных столиц (Венеция, Неаполь, Рим, Флоренция, Турин, Милан) он прошел через четыре центра из пяти, с которыми и были связаны реформаторские эксперименты – Парму, Вену, Мангейм и Санкт-Петербург. Миновал композитор только Штутгарт, где безоговорочно в то время царил Никколо Йоммелли. Политика, культура, в том числе и музыкальный театр, в них был четко ориентирован на Францию. Траэтте принадлежит лидерство в разработке новой музыкально-драматической концепции большой оперы в смешанном франко-итальянском вкусе. В этом смысле, фактически, именно он начал «опер-

ную реформу Глюка» в музыкальных драмах, написанных в Парме в конце 1750-х гг. («Ипполит и Арисия» и «Тинтариды»). Заслуги Траэтты в этом отношении уже в полной мере оценены историками. Однако остается вопрос, ответ на который позволит, как кажется, продвинуться дальше, а именно: какую роль играли в каждом случае та страна и тот город, где Траэтта писал свои реформаторские драмы, иными словами, имела ли музыкальная реформа национальный, региональный оттенок? Поиску ответа на этот вопрос посвящен доклад.



**Андрей Георгиевич
Филонович,**
*музыкальный критик,
свободный исследователь
(Санкт-Петербург)*

Столица как оперное бедствие

За последние двести лет представление о провинциальности пережило головокружительную трансформацию. Беззаботные пастушки, целомудренные сельские барышни и прочие трогательные пейзажи, без которых никак не могли обойтись авторы многочисленных буколик, пасторалей и эклог вплоть до начала XIX в., прочно закрепили в сознании европейских буржуа иллюзию того, что подлинное счастье можно обрести лишь там, где люди живут просто и скромно – то есть там, где нет и никогда не было ни одного оперного театра. К середине XX в. восприятие провинции полностью сменилось: Вольтерра в «Туманных звездах Большой Медведицы» Висконти становится синонимом отчаяния и призрачного прошлого; румынский городок в «Безымянной звезде» Казакова – местом тоски, где «не одна зима, а целых двадцать»; а Догвилль у Ларса фон Триера и вовсе благотворной средой для реализации кошмара на улице Вязов.

Одновременно с этим радикально изменилось значение столичности: от обычного «главного города» (*primus inter pares*) к центру общественной, культурной, политической и экономической жизни; месту наибольшей концентрации развлечений, денег, событий, информации и людей. (Это характеристика, конечно же, функциональна и относительна: безусловная «столичность» Парижа бросала провинциальную тень на более мелкие «столицы».) Благодаря своему новому статусу столица становилась наиболее востребованным и пе-

редовым пространством смыслов и идей – иметь успех в нем означало достичь наибольшего из возможного.

Однако даже беглый взгляд на историю оперных премьер в этом плане озадачивает – и речь здесь не о том, что премьеры наиболее известных опер состоялись, как правило, вдали от столиц. Парадоксальная *провальность* целого ряда опер в столицах, где они – исходя из очерченного здесь образа «столичности» – наверняка должны были быть оценены по достоинству, вынуждает поставить вопрос о причинах этих неудач. Париж в этом плане предоставляет богатейшую почву для размышлений: здесь не были приняты «Тангейзер» Вагнера и «Дон Карлос» Верди, еще до премьеры был отвергнут «Вертер» Массне (о последующем европейском триумфе которого Гуно заметит: «мы все сожалеем о том, что французы не были первыми его свидетелями»).

По-видимому, столичный статус сводит к нолю права даже самого очевидного гения. Прежде всего посредством столичного музыкального канона, художественной программы организации музыкального зрелища (*grand opera* для Парижа), которая наиболее полно отвечает интересам тех, кто финансирует оперный театр. Еще больше возможности композитора, либреттиста или музыканта сокращает столичная конкуренция, которая радикально меняет расклад сил в их взаимодействии с театром. Разделение доминирующей эстетики и музыкального «андерграунда» (в виде возникновения «второго театра»), представление столицы одновременно как «витрины» национального искусства и центра всей мировой культуры – эти и многие другие атрибуты «столичного» позволяют по-новому взглянуть на оперную историю XIX века.



**Татьяна Владимировна
Цареградская,**
*доктор искусствоведения,
профессор Российской академии
музыки им. Гнесиных (Москва)*

**Донауэшинген
как «место силы» авангарда**

Первый музыкальный фестиваль в Донауэшингене (Германия) был проведен в 1921 г. силами «Общества друзей музыки Донауэшингена» под покровительством княжеского дома Фюрстенбергов. В оргкомитет фестиваля тогда вошли Рихард Штраус, Ферруччо Бузони, Артур Никиш. Активное участие в первом фестивале принял П. Хиндемит. С тех пор Донауэшинген регулярно становился «столицей» нового искусства. На протяжении века (с некоторыми перерывами) фестиваль сохранял и сохраняет свою притягательность для молодых и маститых композиторов, решивших представить искушенной публике свои камерные и симфонические произведения. Особое значение фестиваль имел для композиторов – участников Дармштадтских летних курсов – П. Булеза, К. Штокхаузена, Д. Кейджа. Сегодняшняя «жизнь» фестиваля также насыщена: в нем по-прежнему принимают участие композиторы, занимающие ведущие места в рейтингах – Г. Ф. Хаас, Б. Фернихоу, М. Строппа, С. Шьяррино.



Станислав Евгеньевич Энглин,
*кандидат искусствоведения,
научный сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)*

**Рим – провинция греческой
musica (к вопросу
de institutione musica –
о [позднеантичной]
музыкальной институции
и нотации как ее элементе)**

Как известно, так называемые нотные трактаты содержат музыкально-семейнографический материал различного типа. В настоящем докладе рассматривается нотационный комментарий, повествовательные фрагменты трактатов, содержащие исторические и теоретические сведения о музыкальной письменности. Анализ источников позволяет реконструировать семейнологический нарратив, осмыслить представления о нотации, распространённые среди позднеантичных ученых. Особое внимание уделяется знаменитому латиноязычному трактату «О музыкальном учении» (“De institutione musica”) Боэция, так как в опусе «последнего римлянина» можно обнаружить весьма примечательные характерные черты по сравнению с другими так называемыми нотными трактатами. Тексты Боэция, так или иначе затрагивающие знаки музыкальной семейнографии, основываются на греческой традиции, ученый апеллирует к греческой науке, адаптирует устоявшуюся терминологию и представляет латиноязычному читателю ее толкование. Притом необходимо помнить, что среди основных частей (разделов, элементов) античного учения о музыке нотация отсутствует. Вместе с тем, музыкальная письменность, проникая в позднеантичные музыкально-теоретические опусы, занимает определенное место в музыкальной институции (institutio: устройство, учение, наставление).



Юрьева Марина Михайловна,
заместитель директора РИИИ
(Санкт-Петербург)

**Примадонна музыкальных
столиц XVIII века Луиза Тоди**

Луиза Тоди (Луиза Роза д'Агъяр Тоди, 1753–1833) – одна из самых знаменитых оперных примадонн XVIII в., выступала практически во всех музыкальных столицах Европы и Российской империи: Мадриде, Париже, Берлине, Вене, Турине, Венеции, Неаполе, Праге, Лиссабоне, Петербурге, Москве и др. Непревзойденные возможности ее голоса привлекают исследователей до сих пор¹, однако большинство исследований посвящено ее творческой биографии и реконструкции жизненного пути. Из-за обширности диапазона, который охватывал более трех октав, в научной литературе ее голос указывают по-разному: сопрано, меццо-сопрано, контральто. Столь обширный диапазон не был чем-то новым в вокальном искусстве того времени, однако хорошо обработанные трехоктавные голоса такого типа встречались редко. Анализ произведений репертуара певицы и дошедшие до наших дней описания звучания ее голоса позволяют предположить, что Луиза Тоди обладала альтовым голосом широкого диапазона, что в сочетании с выдающейся вокальной техникой позволяло исполнять разные партии, покоряя слушателей необыкновенной красотой звука, естественностью и убедительностью звучания.

¹ См. например, *Peritz J. G. The Female Sublime: Domesticating Luigia Todi's Voice Available to Purchase / Journal of the American Musicological Society* (2021) 74 (2): 235–288.