

● ФЕНОМЕН ТРАДИЦИИ ●



**Памяти главного научного сотрудника РИИИ
Аркадия Иосифовича Климовицкого (1937–2024)**



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ



Международная научная конференция

ФЕНОМЕН ТРАДИЦИИ

Памяти главного научного
сотрудника РИИИ
Аркадия Иосифовича Климовицкого
(1937–2024)

Программа конференции и тезисы докладов
22–24 сентября 2025 г.

Санкт-Петербург

2025

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

Ответственный редактор А. А. Порфирьева

Программа и тезисы докладов Международной научной конференции «Феномен традиции», 22–24 сентября 2025 г. / Российский институт истории искусств, СПб.: РИИИ, 2025. 60 с.

Оргкомитет конференции:

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

© Российский институт
истории искусств, 2025

27 сентября 2025 года исполнится год со дня ухода из жизни Аркадия Иосифовича Климовицкого, главного научного сотрудника РИИИ, проработавшего в стенах института более полувека. В память о выдающемся ученом сектор музыки РИИИ организует Международную научную конференцию «Феномен традиции», которая пройдет в Зеленом зале института с 22 по 24 сентября 2025 года.

В музыкальном воображении Аркадия Иосифовича традиция была не столько понятием, сколько процессом, обусловленным интенсивностью внутреннего слуха, постоянно обнаруживавшего созвучия и рифмы там, где их раньше никто не замечал. Различные, иногда очень сложно связанные нити аналогий, взаимопроницаемость художественных форм позволяли ему не только чувствовать, но и виртуозно подтверждать свои интуиции о том, как новое переживание пушкинского текста привело к рождению нового типа музыкальной драмы («Пиковая дама»), или о том, как отражаются друг в друге симфонические методы Бетховена и Шостаковича. Все это обсуждалось в его кругу в те времена, когда Шостакович все еще считался композитором крайне подозрительным и «сложным», а благословенный русский символизм только начинал всплывать из глубин полувекового забвения.

Сохранить по возможности этот дух свободного переживания и осмысления разнообразных художественных связей, рассмотреть феномены исторической «связности», «обусловленности» «традиционности» в их самом широком смысле — это и является целью конференции, посвященной памяти нашего общего учителя.

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

ПОНЕДЕЛЬНИК, 22 СЕНТЯБРЯ.
ЗЕЛЕНый ЗАЛ. 11.00.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ УЧИТЕЛЕ, УЧЕНОМ, КОЛЛЕГЕ И ДРУГЕ...

Анна Леонидовна Порфирьева, заведующая сектором музыки РИИИ, кандидат искусствоведения

Кира Иосифовна Южак, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения

Анатолий Павлович Милка, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения

Иосиф Генрихович Райскин, председатель секции критики и музыкознания петербургского отделения Союза композиторов, главный редактор газеты «Мариинский театр»

Алексей Вениаминович Вульфсон, редактор издательства «Композитор • Санкт-Петербург»

Галина Владимировна Петрова, Ученый секретарь РИИИ, кандидат искусствоведения

Наталья Сергеевна Кардаш (Трайер) (Базель, Швейцария), кандидат искусствоведения, преподаватель музыки

Тамара Закировна Сквирская, кандидат искусствоведения, член научно-редакционного совета Академического полного собрания сочинений П. И. Чайковского

Анна Александровна Хоменя (Беларусь/Франция), органистка, клавесинистка, педагог школы Saint-Croix в Нейи-сюр-Сен (Париж)

13.00. **Галина Андреевна Демешко**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Новосибирск)

Он был и остается со мной... (Памяти А.И.К.)

13.30. **Ольга Васильевна Бочкарева**, доктор педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкально-художественного воспитания Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского (Ярославль)

Диалогическая направленность музыковедческого наследия А.И. Климовицкого

14.00. – 15.00. Перерыв

15.00. **Анна Леонидовна Порфирьева**, кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Феномен традиции во времени и пространстве

15.30. **Константин Владимирович Зенкин**, доктор искусствоведения, проректор по научной и воспитательной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, профессор, доктор искусствоведения, главный редактор журналов «Научный вестник Московской консерватории» и «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» (Москва)

Трансформация шопеновских моделей в Скерцо Брамса ор. 4.

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

«Торжественная месса» Бетховена в переложениях А. Н. Серова

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

Берг и его русские корреспонденты: еще раз о переписке по поводу «Воццека»

17.00. **Василиса Александровна Александрова**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий отдела исполнительских искусств Государственного института искусствознания (Москва)

К истории изучения творчества Мусоргского во Франции: вклад Владимира Фёдорова

17.30. **Марина Григорьевна Раку**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, ответственный научный редактор Нового собрания сочинений Д. Д. Шостаковича, заместитель главного редактора журнала «Искусство музыки. Теория и история», музыкальный руководитель Московского театра «Мастерская Петра Фоменко» (Москва)

К вопросу о типологии художественной традиции: рецепция Бетховена как пространство классификации

18.00. **Ирина Николаевна Горная**, доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск)

Музыкальные созвучия в пространстве творчества А.П. Чехова

ВТОРНИК, 23 СЕНТЯБРЯ,
ЗЕЛЁНЫЙ ЗАЛ

10.30. **Степан Борисович Наумович**, кандидат искусствоведения, преподаватель музыки в Свободной Вальдорфской школе Дрездена (Германия)

«Хотелось бы мне на этот день иметь плащ Фауста...»

11.00. **Татьяна Вадимовна Букина**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Концепт «звучащего тока» в наследии Б. В. Асафьева 1920-х годов и традиция «свободного движения» начала XX века

11.30. **Ольга Анатольевна Скрынникова**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Воронежского государственного института искусств (Воронеж)

«Царская невеста» и «Пиковая дама»: к полемике вокруг Петербургского мифа

12.00. **Роман Александрович Насонов**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Смерть героя: бетховенский след в Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича

12.30. **Полина Юрьевна Алексеева**, аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Римская придворная опера и французская tragédie en musique: генетическая преемственность или типологическая общность

13.00. **Анастасия Алексеевна Немцова**, аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Оспаривая Брамса: две песни Вольфа на стихи Мёрике

13.30. **Мария Александровна Ладыгина**, аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Рождественские циклы Бенджамина Бриттена и Джона Тавенера: традиции и новации

14.00. – 15.00. Перерыв

15.00. **Юлия Петровна Медведева**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Нижний Новгород)

Опера С.Н. Василенко «Сын Солнца» на перекрестке традиций

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

Поэзия и проза: о вокальном цикле Эдисона Денисова «Голубая тетрадь»

16.00. **Наталия Алексеевна Огаркова**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Письма Александра Сергеевича Даргомыжского: к проблеме интерпретации

16.30. **Вера Борисовна Валькова**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания (Москва)

«Изгнать из чертогов российской словесности...» (Серебряный век в книге Омри Ронена)

17.00. **Лариса Львовна Гервер**, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыковедения Академии музыки им. Гнесиных (Москва)

Контрапунктическая разминка в эскизах к фуге Cum Sancto Spiritu из моцартовской Мессы c-moll K. 427

17.30. **Роман Эдуардович Берченко**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания, заместитель директора радиостанции «Орфей» (Москва)

Римский-Корсаков в работе над «Женитьбой»

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

«Нетрудно поймать гения за руку»: об интервенциях в музыкальное воображение

СРЕДА, 24 СЕНТЯБРЯ,
ЗЕЛЕНый ЗАЛ

11.00. **Андрей Александрович Михайлов**, доктор исторических наук, сотрудник Научно-исследовательского института военной истории Военной академии Генерального штаба ВС РФ

Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в период обучения М. П. Мусоргского 1852–1856. «Славная школа» или «Жеребьяча академия»

11.30. **Татьяна Борисовна Баранова-Монигетти**, кандидат искусствоведения, свободный исследователь (Базель, Швейцария)

Стравинский и традиции средневековой литургической монодии

12.00. **Наталия Александровна Брагинская**, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

«Видал ли ты эльфов в полночную тьму?»... Еще об истоках романтической Традиции.

12.30. **Надежда Ивановна Тетерина**, кандидат искусствоведения, заведующая сектором академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания (Москва)

Музыка «на смерть» и рефлексия музыкознания

13.00. **Татьяна Владимировна Цареградская**, доктор искусствоведения, профессор Российской ака-

демии музыки им. Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания (Москва).

Оливье Мессиян и его этюд «Ритмические невмы»: в поисках смысла

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

Об утерянной традиции загородных концертных залов, в том числе и Сестрорецкого Курзала

14.00. – 15.00. Перерыв

15.00. **Жанна Викторовна Князева**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Парижские музыковеды 1940-х годов в адресных записях Жака Гандшина

15.30. **Галина Владимировна Петрова**, кандидат искусствоведения, Ученый секретарь Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

«Не потому ли сочинение европейского композитора звучит все-таки очень по-китайски?»

16.00. **Елена Борисовна Воробьева**, кандидат искусствоведения, свободный исследователь (Франция).

Юбилей как инструмент конструирования прошлого: столетие Ф-А. Буальдьё

16.30. **Матвей Юрьевич Назаров**, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского (Санкт-Петербург)

Сонаты для скрипки соло М. Рegera и Э. Изан: диалог с традицией на пути к неоклассицизму

17.00. **Виктор Павлович Кадочников**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург)

Кантата «Смерть Иисуса»: от Анны Амалии Прусской – Карлу Генриху Грауну

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

Транскрипции «на двойку» или зачем Мусоргский перекладывал поздние квартеты Бетховена

18.00. **Даниил Рустамович Петров**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (Москва)

Еще о парадоксах Чайковского. «Фатум» и его критики

18.30. **Марианна Александровна Константинова**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

В поисках системы: о подготовке к изданию писем А.С. Даргомыжского

19.00. **Наталья Семёновна Серёгина**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Сотникова Ольга Семёновна, педагог высшей квалификационной категории, преподаватель Детской школы искусств Красносельского района (Санкт-Петербург)

Из бесед с А. И. Климовицким: Моцарт Чайковского (к вопросу об интонационном замысле Первой симфонии 1866)

АННОТАЦИИ И ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ



**Александрова Василиса
Александровна,**

*кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
сектора академических
музыкальных изданий отдела
исполнительских искусств
Государственного института
искусствознания (Москва)*

К истории изучения творчества Мусоргского во Франции: вклад Владимира Федорова

В докладе рассматриваются работы французского музыковеда русского происхождения Владимира Михайловича Фёдорова (1901–1979), написанные в 1930-е годы и посвященные творчеству М. П. Мусоргского. Особое внимание уделяется методологическим вопросам академического издания произведений композитора, сформулированным Фёдоровым задолго до того, как они были подняты применительно к нотному наследию русских классиков в советской научно-издательской практике. Публикации Фёдорова показывают значимость его вклада и сохраняющуюся актуальность обозначенных им проблем для современных исследований и публикаций.



Алексеева Полина Юрьевна,
*музыковед, аспирантка
Московской государственной
консерватории
им. П. И. Чайковского
(Москва)*

**Римская придворная опера
и французская *tragédie en musique*:
генетическая преемственность
или типологическая общность?**

В докладе исследуется связь римской оперы эпохи Барберини и французской музыкальной трагедии. Французская опера с ее акцентом на зрелищность, обилием массовых сцен, хоров и танцев нередко рассматривается как сугубо национальное явление. Однако ещё до развития оперного жанра во Франции аналогичные черты уже сложились в римской придворной опере. Главный вопрос заключается в природе общности двух традиций: является ли она результатом прямой генетической преемственности (трансфера идей и моделей из Рима во Францию, осуществлённого кардиналом Мазарини) или же типологического сходства, обусловленного похожими условиями существования искусства при папском и королевском дворах.



**Баранова-Монигетти
Татьяна Борисовна,**
*кандидат искусствоведения,
независимый исследователь
(Базель, Швейцария)*

Стравинский и традиции средневековой литургической монодии

Средневековая литургическая монодия с ее многовековыми традициями как составляющая сложного стилистического синтеза, характерного для творчества Стравинского – проблема, заслуживающая специального внимания. Стравинский не только следовал (с разной степенью опосредованности) каноническим церковным жанрам, текстам, способам исполнения, истоки которых восходят к средневековой монодии, но и работал с конкретными источниками. Представление об этой стороне его творческого процесса важно для понимания эстетических, стилистических и композиционных особенностей его музыки.

Материалы из архива Фонда Пауля Захера позволили автору доклада идентифицировать некоторые источники и продемонстрировать методы работы композитора с ними. В докладе также затронут вопрос о христианско-символическом смысле его некоторых композиционных идей, своего рода «музыкальной теологии» Стравинского.



Берченко Роман Эдуардович,
*кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
сектора академических
музыкальных изданий
Государственного института
искусствознания, заместитель
директора радиостанции
«Орфей» (Москва)*

**Римский-Корсаков
в работе над оперой Мусоргского «Женитьба».
Изменения в области ритма и метра:
их влияние на драматургию**

Доклад посвящен одному из множества аспектов работы Римского-Корсакова над «Женитьбой» Мусоргского – изменениям в плоскостях ритма и метра. Для редактора они имели едва ли не ключевое значение: неслучайно в самом начале предисловия к изданию Бесселя (1908) он обосновывает необходимость правок в этих сферах и кратко их описывает. Корректировки авторского ритма и метра не только являются самыми многочисленными по сравнению с другими элементами музыкального языка – их число превышает 150. Однако гораздо важнее количественного качественный показатель: редактура в этих областях прямо влияет на драматургию оперы, расставляя иные смысловые акценты, затушевывая или меняя важные детали замысла Мусоргского, его музыкальные и сценические приемы. В результате – несмотря на заверения Римского-Корсакова о том, что рукопись оперы воспроизведена в издании в точности и его искреннее стремление следовать авторскому тексту, – перед нами оказываются два совершенно разных произведения.



Бочкарева Ольга Васильевна,
*доктор педагогических наук,
доцент кафедры теории
и методики музыкально-
художественного воспитания
Ярославского государственного
педагогического университета
им. К. Д. Ушинского (Ярославль)*

Диалогическая направленность музыковедческого наследия А. И. Климовицкого

В докладе рассмотрены основные идеи музыковедческого наследия Аркадия Иосифовича Климовицкого (1937–2024) — выдающегося ученого, музыканта, музыковеда и педагога, основываясь на одной из главных предпосылок его собственного метода, – сквозь призму *диалога*. Вся его деятельность пронизана диалогичностью «Я» – «Другой» – служение людям (диалог с реальным человеком) и искусству (диалог с Великим Другим). Его музыковедческое наследие – а это более 150 научных работ, включая монографии и научные статьи, нуждается в осмыслении и изучении, так как некоторые важные обобщения методологического характера могут служить ориентиром для дальнейших музыковедческих исследований. В научных работах Климовицкий применял разные виды анализа: целостный, системный, интонационный и др. В фокусе внимания автора – отдельные направления в исследовательской деятельности музыковеда: *музыкально-историческое* (творчество Л. Бетховена); *музыкально-образовательное* (деятельность М. П. Азанчевского); *музыкально-просветительское*.

В докладе затронуты некоторые идеи музыковеда: о психологии творчества и типологии творческой личности, о стилевых особенностях музыки; о необходимости опоры теоретического анализа на слуховой образ; о единстве теоретического и исторического подходов в музыковедческом анализе; о важности работы с источником, рукописью композитора; о взаимосвязи содержания и формы музыкального произведения в процессе его анализа и понимания художественного образа; о диалогическом взаимодействии между творцом и культурно-историческим процессом, которое объединяет прошлое, настоящее и будущее, о двустороннем характере диалога: учителей и коллег и др. Опираясь на *социокультурный, аксиологический, герменевтический, диалогический* подходы, автор доклада обозначил главный ракурс наследия А. И. Климовицкого, эстетику созидания – диалог музыки и человека, создающего, исполняющего, анализирующего музыку.



**Брагинская
Наталья Александровна,**
*доктор искусствоведения,
доцент, зав. кафедрой истории
зарубежной музыки Санкт-
Петербургской государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова,
ведущий научный сотрудник
Российского института истории
искусств (Санкт-Петербург)*

**«Видал ли ты эльфов в полночную тьму?»...
Еще об истоках романтической традиции**

Строка из раннего стихотворения Марины Цветаевой «Колдунья» (1910), вынесенная в тему доклада, обозначает важнейшую сферу романтической поэтики. Всё искусство XIX века пронизывает вдохновленная народными преданиями и шекспировскими волшебными героями «светлая, радужная фантастика» (И. В. Миримский) — как одно из ответвлений открытой романтиками многогранной сказочной темы. Эльфы, феи, сильфиды наполняют страницы литературных произведений и музыкальные партитуры, порхают на балетной сцене и украшают художественные полотна. В докладе представлена попытка обсудить сквозь призму синтеза искусств наследственную связь фантастического скерцо романтиков с симфоническим творчеством Бетховена.



Букина Татьяна Вадимовна,
*доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
сектора музыки Российского
института истории искусств
(Санкт-Петербург)*

**Концепт «звучащего тока»
в наследии Б. В. Асафьева
1920-х годов и традиция
«свободного движения»
начала XX века**

Хорошо известно, что одной из программных установок исследовательского подхода Бориса Асафьева было акцентированное внимание к динамическим свойствам музыкального материала. Это свойство «текучести», которое он атрибутировал далеко не любой музыке, служило для него ценностным критерием и, одновременно, категорией музыкального анализа; оно также нашло отражение в ключевых для его концепции понятиях мелоса, песенности и симфонизма. В докладе предлагается гипотеза о том, что важным подтекстом размышлений о музыкальном динамизме для Асафьева послужили новые представления о сфере кинестезии человека (моторном чувстве), формировавшиеся в первые десятилетия XX века, и, прежде всего, открытия в смежных видах искусства, связанных с движением: хореографии, театральной режиссуре, музыкально-исполнительском творчестве. Реконструируется круг контактов, где музыковед, возможно, получал основные импульсы в осмыслении феномена «свободного» (или «органического») движения и его преломлений в музыкальном материале. Также рассматривается несколько примеров из работ Асафьева, посвященных «новому балету», где он последовательно прослеживал, как танцевальное движение становилось «проводником» моторных ощущений в организацию музыкального материала.



Валькова Вера Борисовна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
музыки Российской академии
музыки имени Гнесиных,
ведущий научный сотрудник
сектора истории музыки
Государственного института
искусствознания (Москва)

**«Изгнать из чертогов российской словесности...»
(Серебряный век в книге Омри Ронена)**

Книга известного слависта Омри Ронена была опубликована на русском языке в 2000 году под названием «Серебряный век как умысел и вымысел». В ней автор обсуждает давно укоренившееся в отечественной научной традиции обозначение художественных поисков начала XX века. В прошедшие после выхода книги годы обсуждения и толкования ее имели три основных направления. Первое включало поиски происхождения и путей распространения термина «Серебряный век», второе – проблемы его смысловой адекватности, третье – его оценочные аспекты. По мнению Ронена, первоначальный смысл термина, представленный в работах Р. И. Иванова-Разумника и В. А. Пяста, был искажен в статье Н. А. Оцуца (1933), игнорировавшего неоднозначные оценки обсуждаемой эпохи. Ронен делает вывод о том, что «ошибочный термин» должен быть «изгнан из чертогов российской словесности». Признавая утопичность такого призыва, следует отметить, что обнаруженные в его книге истоки и смыслы термина «серебряный век» должны быть учтены в современных рассуждениях о нем, а история его возникновения и жизни интересна и поучительна сама по себе.



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

**Берг и его русские корреспонденты:
еще раз о переписке по поводу «Воццека»**

Исследования об А. Шёнберге и его русских контактах – одна из интереснейших тем в наследии А. И. Климовицкого. Ему принадлежит и первая публикация писем Шёнберга русским корреспондентам – А. Зилоти, С. Беллинг, В. Каратыгину. Выбор темы моего доклада связан с желанием отдать дань памяти выдающемуся ученому.

Переписка Берга с русскими корреспондентами – не новая тема в отечественном музыкознании. Значительная часть этих писем опубликована, другие же недоступны или, по всей видимости, безвозвратно утрачены. Общая картина, однако, остается фрагментарной, многие детали – непроясненными.

Премьера «Воццека» в Ленинграде, состоявшаяся 13 июня 1927 года, стала выдающимся событием в музыкально-театральной жизни Ленинграда. Исключительно важное значение имела она и для самого композитора. Многие из причастных к ней лиц оказываются в числе берговских корреспондентов: музыкальные критики В. Беляев, Н. Стрельников и Б. Асафьев, дирижер В. Дранишников, режиссер С. Радлов, управляющий Актёатрами И. Экскузович, переводчик либретто М. Кузмин. К Бергу обращаются с просьбой

написать о своем сочинении и о проблемах музыкального театра в целом, композитор высказывает свои пожелания и замечания, намечаются перспективы дальнейших постановок. В связи с этим завязываются контакты с И. Лапицким, В. Немировичем-Данченко.

В силу разных причин последующие постановки берговской оперы не осуществились, переписка с русскими корреспондентами угасла сама собой. Тем не менее она добавляет важные штрихи к эпистолярному портрету Берга и служит ценным источником изучения его творческой биографии.



Воробьева Елена Борисовна,
*кандидат искусствоведения,
независимый исследователь
(Париж)*

Юбилей как инструмент конструирования прошлого: столетие Ф.-А. Буальдьё

Доклад посвящен официальным юбилейным чествованиям Франсуа-Адриана Буальдьё – одного из ключевых представителей французской оперы-комик первой трети XIX века, – организованным во Франции в 1875 году к столетию со дня его рождения.

Интерес к композитору, чьи произведения к тому времени почти исчезли со сцены, становится не столько актом ностальгии, сколько поводом к публичной рефлексии о месте оперы-комик в истории национальной музыкальной культуры: прошлое преломляется через призму актуальных художественных и идеологических задач. Юбилей оформляется как символический жест, направленный на закрепление национального канона.

Празднование позволяет проследить, как музыкальная культура позднего XIX века выстраивает «родословную» театра, интегрируя фигуры прошлого в идеологически и эстетически обусловленный нарратив. Анализ риторики и визуальных образов юбилея поднимает вопрос о статусе композиторов «второго ряда», о механизмах институционализации музыкальной традиции.



Гервер Лариса Львовна,
*доктор искусствоведения,
 профессор кафедры
 аналитического
 музыкознания Академии
 музыки им. Гнесиных
 (Москва)*

**Контрапунктическая разминка
 в эскизах к фуге Cum Sancto Spiritu
 из моцартовской Мессы c-moll K. 427**

На первом листе моцартовской черновой рукописи Anh.23a под названием «W. A. Mozart. Anfang einer Fuge C dur...» расположены начальные 13 тактов фуги – несомненной и признанной предшественницы фуги Cum Sancto Spiritu из c-moll'ной мессы Моцарта. Приведем такты 1–7 (Anh.23a, f.1):



Тема из рукописи записана половинными нотами, и ее сходство с коротким cantus firmus из учебного сочинения по системе Йозефа Фукса, может быть, не очень заметно. Однако листы 2 и 3 показывают, что для Моцарта это сходство очевидно. Следующие записи он называет упражнениями в контрапункте: «Übungen im Contrapunct von Mozart <нрзб> seiner Handschrift». Откликаясь на учебно-контрапунктический настрой темы, он заполняет основную часть лицевой стороны листа 2 трехголосными упражнениями в синкопированном контрапункте: они написаны на «настоящий»

cantus firmus – очень популярный и в наше время кантус первого тона из Gradus ad Parnassum Фукса. На обороте листа 2 очередь доходит до следующего рода упражнений – двухголосных канонов протяженностью в 8-12 тактов с интервалами имитации от секунды до септимы. На лицевой стороне листа 3 круг замыкается. Моцарт опять пишет трехголосное упражнение на заданный голос: теперь это не «с.ф.», а «Thema» – та же, что и на листе 1, но записанная целыми нотами¹. Контрапунктическая сложность повышена, появляется перестановка в тройном контрапункте дуодецимы: Моцарт отмечает и это обстоятельство, выписывая и подчеркивая обозначения интервалов перестановки.

Излишне говорить, что выполненные упражнения не имели практического смысла: в 4-голосной хоровой фуге попросту нет места ни перестановкам в *тройном* контрапункте, ни достаточно протяженным двухголосным канонам. Фуга Cum Sancto Spiritu из Мессы с-moll – один из образцов моцартовской комбинаторной техники. Начиная с экспозиции, здесь осуществляется *перебор вариантов сочетания* темы и ее мотивного сопровождения². Ничего похожего в эскизах

¹ Одинаковость тем отмечена архивистом рукописи Anh.23a, не узнавшим тему из мессы с-moll: после сообщения о фуге читаем: «...ferner: Contrapunkt Studien über dasselbe und andere Themen» (Skizzen und Fragmente zur Messe c-Moll KV 427. https://imslp.org/wiki/Mass_in_C_minor,_K.427/417a (Mozart, Wolfgang Amadeus). В то же время Ульрих Конрад, исследователь рукописей Моцарта, пишет обо всех записях на листе 3 как о неатрибутированных (Ulrich Konrad. Mozart's Sketches. Early Music, Vol. 20, No. 1, Performing Mozart's Music II, 1992). URL: <http://www.jstor.org/stable/312767>. P. 122. В работе Конрада рукопись фигурирует под более поздним номером Anh.23a=417B/1.

² Гервер, Л. Л. Ars Combinatoria в хоровой полифонии Генделя и Моцарта: опыт сравнения // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти: Проблемы изучения творческого наследия. Сб. ст. по материалам научной конференции. 2011. С. 75-78.

нет. И все же использование *темы* Cum Sancto Spiritu в начале и в конце взаимосвязанной группы эскизов позволяет предполагать, что вся эта группа имеет отношение к *fuge* Cum Sancto Spiritu. – Но какое именно? По систематизации Ульриха Конрада, существует два основных типа моцартовских эскизов: 1) редуцированная запись от начала до конца, фиксирующая ход произведения и его структуру в целом, и 2) достаточно полный по фактуре небольшой фрагмент, позволяющий сконцентрировать внимание на текущей композиционной задаче³. Однако в данном случае мы имеем нечто третье – своего рода разминку перед серьезным делом. Короткий пробег по приемам школьной техники с вовлечением темы, которая, хотя и сигнализирует о своей причастности к стилю учебного контрапункта, предназначена автором совсем для иного контрапунктического замысла.

³ Ulrich Konrad. Mozart's Sketches. Ibid.



Горная Ирина Николаевна,
*доктор искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
и композиции Петрозаводской
консерватории им. А. К. Глазунова
(Петрозаводск)*

Музыкальные созвучия в пространстве творчества А. П. Чехова

Доклад освещает музыкальную семантику в произведениях Чехова. Сюжеты многих сочинений Чехова включают имена композиторов, названия произведений различных музыкальных жанров, стихотворные строки из арий, романсов, народных песен, специфические музыкальные термины. Важная черта поэтики Чехова – это присутствие рефрена, который создает рондообразность композиции. Среди музыкально-поэтических цитат встречаются лейттемы. В произведениях Чехова образуются следующие группы: лирика любовных переживаний и признаний с поэтическими цитатами из опер, романсов, песен; инструментальные произведения (симфонические и фортепианные), олицетворяющие высокие духовные стремления; русские и украинские народные песни, не связанные с любовной тематикой; духовная музыка (православные литургические напевы, колокольный звон, орган); танцевальная музыка с обозначением конкретных жанров, но без определенного автора.



**Демешко
Галина Андреевна,**
*доктор искусствоведения,
профессор кафедры
теории музыки и
композиции Новосибирской
государственной
консерватории
им. М. И. Глинки
(Новосибирск)*

Он был и остается со мной... (Памяти А.И.К.)

Доклад посвящен памяти А. И. Климовицкого – выдающегося отечественного музыковеда и педагога, недавно ушедшего из жизни. Его многогранное научное творчество отмечено удивительной способностью не только глубоко погружаться в исследовательский объект, но и всецело «растворяться» в нем. Отсюда – не менее впечатляющий аналитический почерк ученого с его внятно ощутимой тональностью сопричастности к изучаемому объекту, будь то отдельный музыкальный опус, творческий процесс композитора или целый культурный пласт...

Чтобы яснее представить его индивидуальность, сравню научные концепции двух замечательных ученых – Ю. Г. Кона и А. И. Климовицкого, – дорогих моему сердцу педагогов и наставников, на разных этапах обучения сыгравших неоценимую роль в духовном становлении автора данных строк. Подобный прием, позволяет ярче высветить незаурядность и, одновременно, абсолютную несхожесть этих фигур. Каждая из них демонстрирует определенное направление музыкальной науки XX–XXI вв. в процессе ее самопознания на новом, сложнейшем для искусства историческом витке.

В этом контексте Ю. Г. Кон воспринимается как представитель *исследовательского «модернизма»*, ученый-интеллектуал. Интерес к новым «прорывным» научным подходам обусловил его обращение к структурной лингвистике, теории множеств и другим инновационным методикам, неизменно экстраполируемым ученым на сферу практического музыкального анализа. Мысль Кона больше устремлена векторно, вперед и ввысь. Отсюда и его стремление преодолеть аналитическую «гравитацию» обыденной музыкальной мысли, попытка через Музыку объять необъятное... А. И. Климовицкий, напротив, ориентирован на «космос» *Культурной Памяти*, на живую исследовательскую *Традицию*, на «беседующую» со своим объектом аналитическую интонацию. В лице Климовицкого возрождается феномен талантливого и чуткого исследователя-Эмпирика, незаслуженно отодвинутый в эпоху НТР на обочину музыкознания. Суть его метода – в умении услышать другого, прочувствовать внутреннюю мотивацию наблюдаемых им процессов, поступков и событий. При всем различии моих учителей объединяет Музыка. Об этом лучше всего сказал и сам Аркадий Иосифович: «... главный мой “соавтор” – это Музыка ... мы, возможно, самые счастливые на земле люди, потому что музыка – это лучшее, что может случиться с человеком в жизни...».

Наследие А. И. Климовицкого – бесценное завещание, оставленное нам. Это удивительное, непрерывно пульсирующее, дружелюбное и духоподъемное пространство, созданное неординарным Ученым и Человеком, в полифоническом поле его ДИАЛОГА с Культурой.

Светлая, благодарная Память!



Зенкин

Константин Владимирович,

*доктор искусствоведения,
проректор по научной и
воспитательной работе
Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайков-
ского, профессор, доктор
искусствоведения, главный
редактор журналов «Научный
вестник Московской
консерватории» и «Музыкальное
искусство Евразии. Традиции
и современность» (Москва)*

**Трансформация шопеновских моделей
в Скерцо Брамса ор. 4.**

Цель доклада – продемонстрировать оригинальные композиционные решения молодого Брамса в его Скерцо ор. 4 в результате переработки моделей из Скерцо Шопена № 2.

Будучи очень молодым композитором, пытавшимся написать скерцо как самостоятельную крупномасштабную форму, Брамс не мог игнорировать вклад Шопена в этот жанр. Как и Шопен, Брамс столкнулся с проблемой превращения скерцо в драматическую поэму с направленным развитием, для чего потребовалось существенно преобразовать статичную форму *da capo*. Брамс опирался на Второе скерцо Шопена в следующих аспектах: аллюзии на тематический материал; повышенная интенсивность развития в крайних разделах; наличие единой интонационной фабулы, развивающейся сквозь всю композицию.

К наиболее важным средствам динамизации традиционной трехчастной формы скерцо, примененных Брамсом, относятся: функциональная амбивалентность тем; использование «модулирующей» формы и, в особенности, трансформация мотивов, охватывающая все контрастные разделы, что превращает всю композицию в единый процесс.



**Кадочников
Виктор Павлович,**
*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории
музыки в Уральской
государственной
консерватории
им. М. П. Мусоргского
(Екатеринбург)*

**Кантата «Смерть Иисуса»:
от Анны Амалии Прусской –
Карлу Генриху Грауну**

Редкий в истории пример взаимодействия: приступив к сочинению крупного музыкального произведения, его автор отказался от окончания этой работы и передал уже написанное другому композитору для завершения. Творчески используя мелодические интонации полученных фрагментов, «завершитель» создал шедевр, получивший широкое признание. Так появилась кантата «Der Tod Jesu» на стихи Карла Вильгельма Рамлера с музыкой принцессы Анны Амалии Прусской и директора королевской оперы Карла Генриха Грауна. Следует заметить, что творчество всех трех названных авторов мало изучено как российской, так и англо-американской наукой о музыке. Литература на немецком языке уделяет им немного больше внимания. Кантата К. В. Рамлера – Анны Амалии – К. Г. Грауна привлекает внимание музыковедов, обычно, как сочинение Грауна. Но во всех известных нам научных работах не рассматриваются интонационные созвучия созданного аматоркой принцессой и сочиненного профессиональным композитором. Представленный доклад имеет целью восполнить такой пробел в наших знаниях культуры XVIII века.



**Кардаш (Трайер)
Наталья Сергеевна,**
*кандидат
искусствоведения
(научный
руководитель
Климовицкий А. И.),
преподаватель
музыки (Базель,
Швейцария)*

«Не каждый день вспоминаю, всегда помню»

21.04.2004 – по настоящее время – в этот период укладывается моя история знакомства и взаимодействия с Аркадием Иосифовичем Климовицким.

Воспоминания о нашей встрече, работе и настоящей человеческой дружбе, которая корректирует взгляды, меняет жизнь и сопровождает дальше.



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

«Торжественная месса» Бетховена в переложениях А. Н. Серова

Между исторической мировой премьерой «Торжественной мессы» Бетховена в Петербурге в 1824 году и исполнением в 1870 году в концерте Филармонического общества это произведение не звучало в России публично. Однако шедевр Бетховена привлекал внимание как профессиональных музыкантов, так и любителей музыки. А. Н. Серов сделал в 1845 году переложение «Торжественной мессы» для двух роялей в четыре руки. Эти обработки неоднократно исполнялись в Петербурге в кружке братьев Стасовых, заполняя лауну в публичном присутствии мессы в русской музыкальной жизни.



Князева Жанна Викторовна,
*доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Российского института истории
искусств (Санкт-Петербург)*

Парижские музыковеды 1940-х годов в адресных записях Жака Гандшина

В основу доклада положены материалы из рукописной коллекции адресных записей Жака Гандшина (1886–1955) и его эпистолярного наследия. В центре внимания – парижские контакты военного и раннего послевоенного периодов. Два персональных очерка знакомят с профессором Сорбонны Полем-Мари Массоном и первым заведующим Музыкальным отделом Национальной библиотеки Франции Гийомом Де Ваном. Материал их биографий военных лет и документы, касающиеся общения с Гандшином, располагают к размышлению о непростых путях международной науки в периоды исторических кризисов.



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

**Транскрипции «на двойку»
или зачем Мусоргский
перекладывал поздние
квартеты Бетховена**

Переложение Мусоргским для фортепиано частей из поздних квартетов Бетховена – один из примечательных эпизодов в жизни и творчестве русского композитора. В 1859 году в две руки им была переложена вторая часть квартета ор. 59 №3, в 1862 – в четыре руки четыре части из квартета ор. 130, в 1867 «для Опочининских суббот» в две руки части из квартетов ор. 131 и 135. Рукописи Модеста Петровича с бетховенскими транскрипциями, часть из которых до сих пор не издана, – материал, с которым Аркадий Иосифович Климовицкий работал в свои последние годы. Любопытно, что однажды спросив профессора в институте о том, что он думает по поводу особенностей работы русского гения с бетховенским оригиналом, я услышал ответ: «Если бы мне студент принес такие переложения, я бы ему поставил двойку!». В чем же «некондиционность» переложений Мусоргского, который, как известно, был блестящим пианистом-виртуозом? И почему нащупывающий свой путь в музыке молодой автор обращается именно к этим текстам, которые его современник Петр Ильич Чайковский по собственному признанию «ненавидел» и сравнивал с хаосом «над которым носится, окруженный непроницаемым туманом, дух этого музыкального Саваофа»?



**Константинова
Марианна Александровна,**
*кандидат искусствоведения,
научный сотрудник Российского
института истории искусств
(Санкт-Петербург)*

**В поисках системы:
о подготовке к изданию писем
А. С. Даргомыжского.**

Эпистолярное наследие классика русской музыки – А. С. Даргомыжского — неоднократно привлекало внимание исследователей и издателей. К собиранию, изучению и редактированию писем композитора обращались несколько поколений ученых: В. В. Стасов, Н. Ф. Финдейзен, М. С. Пекелис и некоторые другие.

Эти издания, безусловно, сыграли ключевую роль в исследовании жизни и творчества Даргомыжского. При всех неоспоримых достоинствах названных трудов, методы и результаты работы издателей требуют серьезного пересмотра с позиций современного состояния науки.

Коллективом исследователей на базе сектора музыки РИИИ ведется подготовка полного собрания писем и литературных произведений композитора. О некоторых особенностях этой работы и пойдет речь в данном докладе.



**Ладыгина
Мария Александровна,**
*аспирантка Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского (Москва)*

**Рождественские циклы
Бенджамина Бриттена
и Джона Тавенера:
традиции и новации**

В английской культуре XIX–XXI веков заметно стремление возродить старинные духовные и художественные традиции, прерванные в XVI веке вследствие реформ Генриха VIII и его последователей. Свой вклад в этот процесс вносят выдающиеся английские композиторы, трактующие старину с независимой, внеконфессиональной точки зрения. Тем самым их творчество становится особенной частью широкого движения религиозного медиевализма.

В докладе предлагается сравнить рождественские циклы «A Ceremony of Carols» Бенджамина Бриттена (1942) и «Ex Maria Virgine» Джона Тавенера (2005). Оба произведения тесно связаны с традициями Службы девяти чтений и кэрол, созданной в 1880 году на основе католической утрени и основанной на чередовании библейских текстов и праздничных песнопений.

Цикл Бриттена ориентируется как непосредственно на Службу, так и на общие традиции жанра кэрол. При этом композитор акцентирует важную для его личной религиозности тему жертвенности христианства. Будучи хорошо знаком со Службой девяти чтений и находясь в контакте с Королевским колледжем Кембриджа, в котором она традиционно проводится, Тавенер опирается в своем цикле прежде всего на традицию Бриттена. Его личная вера более универсальна и эклектична, чем у Бриттена, что отразилось в произведении особой трактовкой образа Богоматери как вечно женственного начала.



Медведева Юлия Петровна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории
музыки Нижегородской
государственной
консерватории
им. М. И. Глинки
(Нижний Новгород)

Опера С. Н. Василенко «Сын Солнца» на перекрестке традиций

Опера С. Н. Василенко «Сын солнца» (1929) – первая и самая успешная в отечественной музыке XX века опера о Китае: в течение года после премьеры она была показана на сцене Большого театра 29 раз. Но затем политическая ситуация резко изменилась, опера сошла со сцены и до сих пор больше не ставилась.

«Сын солнца» – яркий образец отечественного искусства 1920-х годов, который может быть в должной мере оценен только в контексте художественной атмосферы тех лет. Драматургия оперы опирается на несколько разнонаправленных традиций: романтизма, модерна, нового развлекательного искусства Запада и советской культуры послереволюционного времени. Партитура Василенко изобилует музыкальными красотами, а сюжет, отражающий сложные отношения Китая и Европы, сегодня вновь интригует и вызывает интерес. А значит, забытая опера Василенко заслуживает пристального внимания.



**Михайлов Андрей
Александрович,**
*доктор исторических
наук, сотрудник Научно-
исследовательского
института военной
истории Военной академии
Генерального штаба ВС РФ
(Санкт-Петербург)*

**Школа гвардейских
подпрапорщиков
и кавалерийских юнкеров
в период обучения М. П. Мусоргского 1852–1856.
«Славная школа» или «Жеребьячья академия»**

В 1852–1856 гг. М. П. Мусоргский обучался в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, располагавшейся в Санкт-Петербурге. Большинство биографов композитора (особенно в советский период) отзывались об этом военно-учебном заведении крайне негативно. Самый беглый анализ этих биографических текстов показывает, что оценки Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров восходят к очерку Н. И. Компанейского, напечатанному в «Музыкальной газете» в 1906 г. Многие авторы приводили этот текст, как истину в последней инстанции. Однако объективность оценок Компанейского отнюдь не бесспорна, не говоря, даже о том, что он обучался не собственно в Школе подпрапорщиков и юнкеров, а в созданном на ее основе Николаевском кавалерийском училище (в 1864–1866 гг.), многих наставников Мусоргского он не застал и лично не знал. В предлагаемой статье предпринята попытка дать взвешенный анализ внутренней жизни, учебной и воспитательной системы, личным качествам руководителей и педагогов учебного заведения, где провел два года будущий великий композитор, которое Компанейский нарек «жеребьячьей академией», а его выпускники – «Славной школой».



Назаров Матвей Юрьевич,
*преподаватель музыкально-
теоретических дисциплин
Санкт-Петербургского
музыкального училища
им. М. П. Мусоргского
(Санкт-Петербург)*

**Сонаты для скрипки соло М. Рegera и Э. Изаи:
диалог с традицией на пути к неоклассицизму**

В докладе освещаются «классицистские тенденции» (М. С. Друскин) двух композиторов рубежа эпох на примере жанра сонаты для скрипки соло. Сочинения Макса Рegera, созданные в 1899–1914 годах, и сонаты Эжена Изаи, завершенные в 1923 году, демонстрируют сходство в творческих исканиях представителей разных композиторских школ. Отталкиваясь от сочинений И.С. Баха, оба композитора так или иначе опираются на его модели сонат и партит. Но результат оказывается разный в силу различий творческих индивидуальностей авторов: более консервативного немца-контрапунктиста Рegera и французского по духу романтического виртуоза-композитора Изаи.



**Насонов
Роман Александрович,**
*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории
зарубежной музыки
Московской государственной
консерватории
им. П. И. Чайковского (Москва)*

Смерть героя: бетховенский след в Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича

В докладе пойдет речь о том, что аллюзии на музыку Бетховена в хрестоматийном произведении советского композитора, большинство из которых хорошо известно по отдельности, можно рассматривать как целостный «сюжет», и это открывает дополнительные возможности для интерпретации сочинения.



**Наумович
Степан Борисович,**
*кандидат искусствоведения,
преподаватель музыки
Свободной Вальдорфской
школы Дрездена
(Дрезден, Германия)*

**«Хотелось бы мне на этот день
иметь плащ Фауста...»**

Шуман говорит о 29 августа 1849 года, когда его «Сцены из *Фауста* Гёте» исполнялись одновременно в Дрездене, Лейпциге и Веймаре. Событие настолько же неординарное в жизни Шумана, насколько неординарен и замысел, и окончательный облик этого произведения. О нем идет речь в заключительной части сообщения, посвященного некоторым, как представляется, не отмечавшимся ранее особенностям мелодического профиля, структуры и контрапунктического развития в ряде произведений Шумана 1844 – 49 годов.

Импульсом же к размышлениям послужила высказанная А. И. Климовицким в работе «Перечитывая Л. А. Мазеля» мысль о пересказе как «одной из примечательных форм культурного диалога», получившей широкое распространение в эпоху романтизма (*Аркадий Климовицкий. Слух композитора. Память культуры.* СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2022. С. 111). Говоря о «пересказе» бетховенской «Героической» в «Рейнской» симфонии Шумана, А. И. упоминает также в связи с симфонией g-moll Моцарта «шумановский ее „пересказ“ в I части фортепианной сонаты op. 22 в той же тональности» (там же).

Эта же симфония (главная тема I части) «пересказана», на мой взгляд, в одной из пьес «Альбома для юношества». Пристальный анализ мелодики, в частности, использования вспомогательных звуков, выявляет родство с иными известными (и Шуману, и нам) примерами из Моцарта и из Баха. Далее на основе пьесы «Проклятое место» («Лесные сцены», № 4), дуэта «Ночью» («Spanisches Liederspiel» op. 74, № 4) и соло тенора («Сцены из Фауста Гёте», Abteilung III, № 2) рассмотрено выдающееся контрапунктическое мастерство Шумана. Оно базируется не только на использовании им баховских приемов работы с мелодическим материалом, но и в немалой степени, как думается, на «пересказе» результатов этой работы, воплощенных и во вполне сравнимой с «первоисточником» полифонической насыщенности ткани, и в обновлении традиционных принципов гомофонного формообразования.



**Немцова
Анастасия Алексеевна,**
*аспирантка Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского (Москва)*

**Оспаривая Брамса:
две песни Вольфа
на стихи Мёрике**

Доклад посвящен сравнительному анализу подходов Хуго Вольфа и Иоганнеса Брамса к жанру Lied на материале их музыкальных интерпретаций поэзии Эдуарда Мёрике – стихотворений «Agnes» и «An eine Äolsharfe». Характеризуя брамсовские вокальные опусы как утомительные и полные безнадежности, а также критикуя качество просодии в них, Вольф дал старт для дальнейших дискуссий о «правильности» избранного старшим современником пути. Его критика повлияла на многие музыковедческие труды XIX и XX веков, посвященные песням Брамса. В частности, многие авторы, вслед за Вольфом, рассматривали их главным образом с точки зрения соответствия музыки деталям словесного текста: согласно данному подходу, совершенство песни измеряется реалистичностью стиля декламации, сохранением формы поэтического источника и натурализмом звукописи. Но если по отношению к творчеству Вольфа, известного апологета синтеза искусств, этот аналитический подход релевантен, то для изучения песен Брамса – едва ли. В этой связи целью нашего выступления будет охарактеризовать творческие задачи, которые ставили перед собой Брамс и Вольф, обращаясь к стихотворениям Мёрике, а также найти корректный, соответствующий авторским установками подход к сравнению песен двух выдающихся мастеров на один поэтический источник.



**Огаркова
Наталия Алексеевна,**
*доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Российского института
истории искусств
(Санкт-Петербург)*

Письма Александра Сергеевича Даргомыжского: к проблеме интерпретации

Письма А. С. Даргомыжского — постоянный источник размышлений в процессе работы над коллективным трудом «Полное собрание литературных произведений и переписки А. С. Даргомыжского». На завершающей стадии подготовки к академическому изданию писем композитора уточняются детали источниковедческого и текстологического толка; дополняется раздел комментариев с включением нового фактологического материала и др. В результате обладая всем массивом эпистолярной, оснащенной многочисленными уточняющими и комментирующими деталями, письма читаются иначе, обнаруживаются некие новые смыслы, ассоциации, контекстуальные связи и др. В процессе погружения в тексты Даргомыжского возникают вопросы интерпретативного толка: можно ли по письмам составить полное представление о личности Даргомыжского, его творческом *credo*? Предстает ли он в письмах самим собой и должны ли мы буквально понимать разного рода высказывания композитора о себе, других, своем творчестве? Так возникает проблема их верного толкования, где главное слово предоставлено самому композитору.



**Петров
Даниил Рустамович,**
*кандидат
искусствоведения,
доцент кафедры
истории русской
музыки Московской
государственной
консерватории
им. П. И. Чайковского
(Москва)*

Еще о парадоксах Чайковского. «Фатум» и его критики

Мысль о парадоксальности как «принципе музыкальной логики и драматургии» Чайковского, высказанная А. И. Климовицким в его знаменитой статье о Шестой симфонии и по-новому осветившая хрестоматийное сочинение, может иметь более широкое действие и относиться если не ко всему творчеству композитора, то ко многим его созданиям, в том числе не самым известным. В их числе – ранняя симфоническая фантазия «Фатум» (1868), ныне подготовленная к новой публикации в рамках Академического полного собрания сочинений П. И. Чайковского. Отталкиваясь от отзывов современников, большинство которых негативно оценило этот опыт, предлагается посмотреть на «Фатум» как интереснейший пример того, насколько решительно Чайковский, еще в начале своего пути, творчески исследовал границы возможного и эстетически оправданного в отношении различных аспектов музыкальной композиции.



Петрова
Галина Владимировна,
*кандидат искусствоведения,
Ученый секретарь Российского
института истории
искусств, старший научный
сотрудник сектора музыки
(Санкт-Петербург)*

**«Не потому ли сочинение
европейского композитора
звучит все-таки очень по-китайски?»..**

Слова заголовка принадлежат Кии-Минг Ло в связи с анализом средних частей «Песни о Земле» Густава Малера, окрашенных китайским колоритом в духе шинауэри. Ло впервые коснулась проблемы не аутентичности стихотворений, положенных в основу «Das Lied von der Erde» (Bethe H. Die chinesische Flöte: Nachdichtungen chinesische Lyrik, 1907). Ее доклад и публикация, как представляется, породили дальнейшие поиски текстовых и образных эквивалентов *оригиналу*, сопровождаемые попытками по-новому услышать «китайское звучание» у Малера в ладовом и инструментальном одеянии «Песни о Земле», и даже проникнуться неуловимым отражением даосской мысли. Особенно отчетливо на родине Ли Бо – в Китае, тогда как европейскому взгляду ближе эстетика «экзотизма».



Порфирьева

Анна Леонидовна, кандидат
искусствоведения, заведующая
сектором музыки Российского
института истории искусств
(Санкт-Петербург)

Феномен традиции во времени и пространстве

Речь пойдет о традиции как аспекте языка и об «обратном влиянии», которым Аркадий Иосифович Климовицкий нас интриговал, начиная с 1990-х годов, но так и не объяснил механизма этого действия. Будет предложена гипотеза, превращающая «обратное влияние» из смелой метафоры в невероятно точное понимание механизмов истории.



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

Об утерянной традиции загородных концертных залов, в том числе и Сестрорецкого Курзала

11 ноября (30 октября по старому стилю) 1837 года состоялось торжественное открытие первой в России железной дороги, соединившей Санкт-Петербург с Царским селом и Павловском. «Грохот колес», «тяжкие вздохи локомотива», «ритм стуков» – все эти звуковые реалии тотчас нашли отражение в музыкальных опусах, ярко запечатлевших вступление в новую индустриальную эпоху. Среди первых откликов на «величайшее изобретение века» обычно упоминают виртуозный этюд «Железная дорога» (1844) известного французского пианиста и композитора Шарля Валентена Алькана; пьесу датского композитора Ханса Христиана Лумбю «Первая паровая железная дорога в Копенгагене» (1847); польку Иоганна Штрауса-сына «Поезд удовольствий» (1864). Еще раньше, летом 1840 года была издана «Попутная песня» Михаила Ивановича Глинки, подлинный шедевр – одновременно и вокальной лирики, и программно-изобразительной музыки (впрочем, без излишне натуралистических деталей). С музыкой царскосельская железная дорога оказалась связанной самыми прочными узами. Построенный по проекту знаменитого архитектора Андрея Штакеншнейдера Павловский вокзал поначалу был местом уве-

селения с рестораном, бильярдными залами и вечерними танцами. Но постепенно музыкальные вечера в Павловске из развлекательных превратились в настоящие симфонические концерты, а ресторанный зал стал едва ли не самым популярным концертным залом невской столицы. Начало положили оркестры Г. Германа и И. Штрауса-сына, исполнявшие, наряду с легкой танцевальной музыкой симфонические шедевры Моцарта и Глинки, Бетховена и Чайковского... Гениальный «Вальс-фантазия» Глинки в первой оркестровой редакции назывался «Павловский вальс».

Музыкальная репутация Павловского вокзала росла и к концу XIX – началу XX века репертуар его концертов включал произведения мировой классики, наряду с музыкой современных авторов – Дебюсси, Малера, Глазунова, Рахманинова, Прокофьева, Мясковского...



Раку Марина Григорьевна,
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Государственного
института искусствознания,
ответственный научный
редактор Нового собрания
сочинений Д. Д. Шостаковича,
заместитель главного
редактора журнала
«Искусство музыки. Теория
и история», музыкальный
руководитель Московского
театра «Мастерская Петра
Фоменко» (Москва)

**К вопросу о типологии
художественной традиции:
бетховенская рецепция
как пространство классификации**

Одной из центральных задач науки об искусстве является изучение различных преломлений традиции и ее исторических судеб. Понятие традиции может быть сфокусировано на «сильном авторе», жанрах, национальных стилях и т.д. Музыкознание не является исключением в этом плане, но попыток построить типологию различных рецептивных подходов удручающе мало — внимание исследователей преимущественно нацелено на изучение отдельных кейсов, избегающих претензий на построение «больших теорий».

В предлагаемом докладе будет предпринята попытка применить классификацию художественной рецепции, разработанную Х. Блумом на материале классической литературы, к бетховенской традиции в композиторском творчестве XIX–XX веков и показать на примере одного из самых мощных рецептивных явлений в истории музыки, что эта литературоведческая методология релевантна для музыкознания.



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

**Поэзия и проза: о вокальном цикле
Эдисона Денисова «Голубая тетрадь»**

Доклад посвящен произведению Эдисона Денисова «Голубая тетрадь» для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп колоколов на слова Александра Введенского и Даниила Хармса (1984). В наследии композитора это единственный пример обращения к творчеству поэтов русского авангарда 1920–1930-х годов. В цикле чередуются прозаические тексты Хармса, которые интонирует чтец, и стихотворения Введенского, порученные сопрано. Сочетание двух драматургических линий лежит в основе оригинального замысла сочинения, в котором Денисов подчеркивал аллегорический смысл, связывая его с судьбой России.

В центре сообщения – специфические признаки воплощения поэтики бессмыслицы, которая приобретает разный вид в прозаических и поэтических частях цикла. Их контраст подчеркнут музыкальным решением, в котором определяющую роль играет тембровая драматургия.



Серёгина Наталья Семёновна,
*доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Российского института истории
искусств
(Санкт-Петербург)*



Сотникова Ольга Семёновна,
*педагог высшей
квалификационной категории
преподаватель Санкт-
Петербургской детской школы
искусств Красносельского
района (Санкт-Петербург)*

**Из бесед с А. И. Климовицким:
Моцарт Чайковского
(к вопросу об интонационном замысле
Первой симфонии, 1866)**

В 2015 г. авторы данного сообщения готовили к публикации статью, где раскрывались обстоятельства создания первой симфонии П. И. Чайковского летом 1866 г. в пригородном местечке Санкт-Петербурга – Воронцова дача, или дача Мятлева. В статье, в частности, выдвигалась идея, что первообразом ее могла явиться g-moll-ная симфония Моцарта.

С этой идеей мы пришли к Аркадию Иосифовичу Климовицкому, всегда включавшемуся в обсуждение предлагаемого вопроса с радостной готовностью, слов-

но он давно был предметом его размышлений. Он тут же сыграл обе начальные темы сначала по отдельности, затем совместил их в одной фактуре, и сказал: «Да. Это похоже!». И в этом разговоре укрепилась мысль, что, приступая к написанию симфонии, Чайковский вникал в принципы построения самой ткани тематизма Моцартовского шедевра – гармонии, фактуры, движений – выращая на их основе тему русской песенной характерности и драматургическую линию развития образов почвенной значимости. Таким образом, Первая симфония Чайковского может войти в круг его «Моцартианы», разрабатываемой А. И. Климовицким и другими исследователями.



**Скрынникова
Ольга Анатольевна,**
*кандидат искусствоведения,
профессор, заведующая
кафедрой истории
музыки Воронежского
государственного института
искусств (Воронеж)*

**«Царская невеста»
и «Пиковая дама»:
к полемике вокруг
Петербургского мифа**

Полифоничность художественных традиций Москвы и Петербурга в русском искусстве второй половины XIX века породила интенсивную полемику современников, противопоставлявших друг другу Чайковского и Римского-Корсакова. Между тем, сами композиторы такой тон дискуссии не поддерживали, а к 1890-м годам открыто говорили о большей общности между собой, нежели разности. И своеобразной кульминацией в этом процессе стало появление «Царской невесты» на текст меевской драмы, привлечшей Римского-Корсакова возможностью развертывания чистой лирики. Ярким «маяком», ориентиром для него был Чайковский.

Современные исследователи склонны соотносить «Царскую невесту» с «Опричником» и «Чародейкой», ввиду схожести сюжетных коллизий. Нам же представляется интересной другая параллель – «Пиковая дама» (1891) и «Царская невеста» (1898). Общность данных сочинений не представляется случайной: здесь ясно ощущается как «память жанра», воспроизводящая особо типичные закономерности и приемы лирико-психологической оперы, так и атмосфера творческого диалога Римского-Корсакова и Чайковского в обширном семантическом пространстве петербургского мифа.



**Тетерина
Надежда Ивановна,**
*кандидат искусствоведения,
заведующая сектором
академических музыкальных
изданий Государственного
института
искусствознания (Москва)*

Музыка «на смерть» и рефлексия музыкознания

Известно не так много образцов хоровой музыки, написанной в жанре кантаты и сочиненной «на смерть» выдающегося деятеля культуры или императора, главы государства. В западноевропейском искусстве можно найти опусы Л. Бетховена и И. Ф. Райхардта, созданные в год кончины двух императоров – Иосифа II (1790) и Фридриха II (1786). Внешним поводом создания кантаты «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева, как известно, стала скоропостижная смерть Н. Г. Рубинштейна (1881), основателя Московской консерватории. Танеевскую трактовку жанра, по нашему мнению, можно отнести к редкому типу духовной кантаты «на смерть» незаурядной личности. Кантата «Памяти Антокольского», сочиненная А. К. Глазуновым и А. К. Лядовым, была подробно рассмотрена А. И. Климовицким.



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

**«Нетрудно поймать гения за руку»:
об интервенциях в музыкальное воображение**

Фантазию композитора соблазнительно представлять неисчерпаемым источником звуковых образов. В реальности же богатство воображения зависит из многих факторов, начиная с актуальных достижений инструментостроения и заканчивая слуховым опытом конкретного творца. Принимая из доступного ему звукового и музыкального ландшафта близкие идеи, композитор формирует характерную для него «музыкальную речь», в которой легко обнаружить заимствования, «следование традиции» и так далее. Однако все эти клише лишь заслоняют более сложный вопрос – что помогло чужим образам-темам «поселиться» в музыкальном мышлении другого композитора? Задача этого доклада – выяснить, почему бетховенские идеи оказались в «Норме» Винченцо Беллини, «Луизе Миллер» Джузеппе Верди, «Конкорд-сонате» Чарльза Айвза и «Ужасных детях» Филиппа Гласса.



Хоменя
Анна Александровна,
музыковед, клавесинистка,
органистка
(Беларусь/Франция)

Слово об А. И. Климовицком – Музыканте и Учителе

Трудно, «мучительно трудно» (как часто говорил сам Аркадий Иосифович), писать о дорогом Учителе воспоминания. Ведь это подразумевает обращение к прошлому, рассказ о прошлом. Поэтому вернее будет говорить о всеприсутствии А.И. в моей настоящей – сегодняшней – жизни. И здесь становится уместной излюбленная Климовицким формулировка «Слово о...» – как бы делающая возможным неоконченное и, в каком-то смысле, бесконечное размышление-повествование об этом невероятном человеке. Обращение в выступлении к фрагментам из личных бесед, писем, лекций, – это заранее неудавшаяся попытка обуздать скачущую из прошлого в настоящее – и обратно – память, попытка написать портрет человека, постоянно «выходившего за рамки» в том, как он мыслил, писал, поступал, учил и творил.



**Цареградская Татьяна
Владимировна**

*доктор искусствоведения,
профессор Российской
академии музыки им.
Гнесиных, ведущий научный
сотрудник сектора теории
музыки Государственного
института
искусствознания (Москва)*

**Оливье Мессиа́н и его этюд
«Ритмические невмы»: в поисках смысла**

В 1949-50 годах Оливье Мессиа́н написал свой фортепианный цикл «Ритмические этюды», спустя пять лет после окончания одного из самых известных своих фортепианных циклов – «20 взглядов на лик младенца Христа» (1944). Однако разница в стиле этих сочинений разительная. Среди «Ритмических этюдов» первым был написан этюд «Ритмические невмы», что можно было бы объяснить тем, что композитор на протяжении всей своей жизни интересовался грегорианским хоралом и его особенностями. Тем не менее не только аллюзиями на невматическое письмо грегорианского хора́ла можно объяснить устройство и смысловые опоры этого этюда. Многое может рассказать и числовая символика, интерпретированная с точки зрения католического учения.

Подписано к печати 21.09.2025.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Book Old Style».
Усл. печ. л. 3,7.

www.artcenter.ru

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



