

Минусов
Моцарт

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Международная научная конференция

ВОКРУГ МОЦАРТА

17–19 июня 2026 г.

Программа и материалы

Санкт-Петербург
2026

ББК 85.313(3)
УДК 78.071.1(436)

Редакторы-составители:
Г. В. Ковалевский, А. Л. Порфирьева

Рецензенты:

доктор искусствоведения Т. В. Букина
доктор искусствоведения О. А. Скорбященская

Программа и материалы международной научной конференции «Вокруг Моцарта», Санкт-Петербург, 17–19 июня 2026 г. / Рос. ин-т истории искусств / СПб.: РИИИ, 2026. 48 с.

Конференция «**Вокруг Моцарта**» посвящена связям музыки Моцарта с ее историческим контекстом и влиянием Моцарта на всё развитие европейской музыкальной культуры вплоть до сегодняшнего дня. Издание содержит тезисы докладов.

Оргкомитет конференции:

Г. В. Ковалевский, *канд. иск., ученый секретарь сектора музыки РИИИ*

Г. В. Петрова, *канд. иск., ученый секретарь РИИИ*

А. Л. Порфирьева, *канд. иск., зав. сектором музыки РИИИ*

Подписано к печати 15.06.2026.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «SchoolBook».
Усл. печ. л. 3.
www.artcenter.ru

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

ISBN 978-5-86845-327-4

© РИИИ, 2026

СРЕДА * 17 ИЮНЯ * ЗЕЛЕНЫЙ ЗАЛ

11.00. Хлюпина Анастасия Александровна,
преподаватель кафедры истории зарубежной музыки
МГК имени П. И. Чайковского (Москва)

*Драма без музыки: к истории несостоявшегося
оперного дебюта Моцарта в Париже*

11.30. Бадалов Олег Павлович,
кандидат искусствоведения, преподаватель ГБУДО го-
рода Москвы «ДМШ № 64», научный секретарь Фонда
содействия сохранению творческого наследия Эмиля Ги-
лельса (Москва)

*Вклад профессора
Московской консерватории Е. В. Богословского
в развитие российского моцартоведения
(к 270-летию со дня рождения композитора)*

12.00. Скорбященская Ольга Адольфовна,
доктор искусствоведения, доцент СПбГК имени Н. А. Рим-
ского-Корсакова, ведущий научный сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)

Бриттен и Моцарт

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

*Рациональное и иррациональное начала
античной нотации: тезисы из классических
музыкально-исторических трудов конца XVIII в.*

13.00. Сусидко Ирина Петровна,
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафед-
рой аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных,
ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

*Лекция:
Как сочинял Моцарт?*

14.00. – 15.00. Перерыв

15.00. Насонов Роман Александрович,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории за-
рубежной музыки МГК им. П. И. Чайковского (Москва)

*Моцарт как читатель
трактата Афанасия Кирхера*

15.30. Сергеев Максим Владимирович,
кандидат филологических наук, старший научный со-
трудник ЧУК «Музей-мастерская фортепиано Алексея
Ставицкого» (Москва)

*Фортепиано моцартовской эпохи
и его рецепция в Российской империи*

16.00. Порфирьева Анна Леонидовна,
кандидат искусствоведения, заведующая сектором музы-
ки РИИИ (Санкт-Петербург)

«Рисуя черту за чертой и разными красками...»

16.30. Константинова Марианна Александровна,
кандидат искусствоведения, научный сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)

*Оперы Моцарта на петербургской русской сцене
в начале XIX века*

17.00. Потапова Леонора Григорьевна,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры опер-
ной подготовки СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова
(Санкт-Петербург)

*Музыка Моцарта
как носитель первоначального эроса*

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

*Партитура исчезновений:
«Реквием» Моцарта в версии
Ромео Кастеллуччи и Рафаэля Пишона*

* * *

ЧЕТВЕРГ * 18 ИЮНЯ * ЗЕЛЕНЫЙ ЗАЛ

11.00. Наумович Степан Борисович,

кандидат искусствоведения, преподаватель музыки Свободной Вальдорфской школы Дрездена (Дрезден, Германия)

«...den Rahmen geschmackvoller Hausmusik nicht überschreitet»

11.30. Гуревич Владимир Абрамович,

доктор искусствоведения, профессор РГПУ им. А. И. Герцена, профессор СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, (Санкт-Петербург)

В общении с Раупахом (Моцарт: начало пути)

12.00. Цареградская Татьяна Владимировна,

доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных, ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

Моцарт глазами Г.Ф. Хааса

12.30. Акопян Левон Оганесович,

доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки УВВ (Москва)

*Лекция:
Три Моцарта*

14.00. – 15.00. Перерыв

15.00. Джуст Анна,

профессор русского языка и литературы Universita degli Studi di Verona (Верона, Италия)

*Моцарт в венских церемониях приема
великого князя Павла Петровича Романова
во время его Гран-тура (декабрь 1781 года)*

15.30. Петрова Галина Владимировна,

кандидат искусствоведения, Ученый секретарь РИИИ (Санкт-Петербург)

*Моцарт в Больших концертах
первой четверти XIX в.*

16.00. Сиднева Татьяна Борисовна,
доктор культурологии, проректор по науке ННГК
им. М. И. Глинки (Нижний Новгород)

***Возможен ли второй Моцарт?
Нижегородский «след»
в истории моцартианы и бетховенианы***

16.30. Букина Татьяна Вадимовна,
доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкаль-
ного искусства Академии Русского балета им. А. Я. Ва-
гановой, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-
Петербург)

***В поисках «Genius Loci» музыкальной Вены:
«экспедиция» Б. В. Асафьева
на Моцартовские торжества 1928 года***

17.00. Катанова Наталья Юрьевна,
кандидат искусствоведения, Ученый секретарь музейно-
го объединения «Музеи Москвы» (Москва), редактор из-
дательской программы Центра Антона Рубинштейна

***История портрета семьи Моцартов
И. Н. делла Кроче и связь его сюжета
с четырехручным творчеством композитора***

17.30. Чечот Иван Дмитриевич,
кандидат искусствоведения, заведующий сектором изо-
бразительных искусств и архитектуры РИИИ (Санкт-
Петербург)

***Лекция:
Облик и стиль Моцарта
в изобразительном искусстве.
От псевдо-рококо до пост-модерна***

*** * ***

ПЯТНИЦА * 19 ИЮНЯ * ЗЕЛЕНЫЙ ЗАЛ

11.00. Сусидко Ирина Петровна,
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных, ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

Моцарт и исполнители

11.30. Бровер-Любовски Белла,
профессор музыковедения и вице-президент Иерусалимской академии музыки и танца (Иерусалим, Израиль)

«Честный, основательный человек»

и «приверженец ложной системы»:

Новые факты о полемике между Моцартом и Сарти

12.00. Кириллина Лариса Валентиновна,
доктор искусствоведения, профессор МГК им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

Моцарт и император Иосиф II

12.30. Воробьева Елена Борисовна,
кандидат искусствоведения, свободный исследователь (Париж, Франция)

Ф.-А. Буальдьё как «Моцарт без риска»?

Рецепция и границы «слышимого»

во французской культуре первой половины XIX века

13.00. Брагинская Наталия Александровна,
доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

О моцартиане Игоря Стравинского

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

Моцарт в музыкально-исторической концепции

Жака Гандшина

14.00. – 15.00. Перерыв

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

*«Идоменей» Моцарта
между барокко и романтизмом*

15.30. Луцкер Павел Валерьевич,
доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных,
ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

*Венские достопримечательности
как импульс к сочинениям Моцарта*

16.00. Дмитриев Павел Вячеславович,
кандидат искусствоведения, заведующий Музыкальной
библиотекой Санкт-Петербургской академической фи-
лармонии им. Д. Д. Шостаковича (Санкт-Петербург)

*Моцарт Кузмина
(«Похищение из Серая», «Дон Жуан», «Волшебная
флейта»): Три переводческих подхода к тексту*

16.30 Векслер Юлия Сергеевна,
доктор искусствоведения, профессор ННГК имени
М. И. Глинки, (Нижний-Новгород)

*Моцарт, моцартовское, «моцартианство»
в художественном мире Альбана Берга*

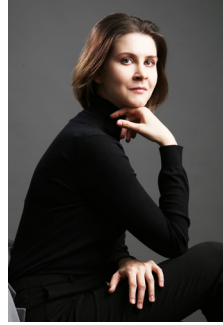
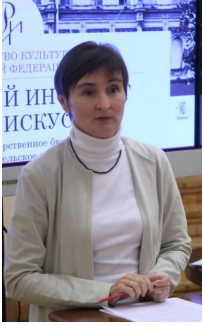
17.00. Саблин Иван Дмитриевич,
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
РИИИ, доцент СПбГУ (Санкт-Петербург)

Архитектура Европы в эпоху Моцарта

* * *

Тезисы и материалы





Акопян Левон Оганесович,
доктор искусствоведения, заведующий сектором теории
музыки Государственного института искусствоведения
(Москва)

Три Моцарта

Речь пойдет о трех композиторах, которых по тем или иным причинам называли «моцартами». Это «шведский Моцарт» Йозеф Мартин Краус (1756–1792 – годы жизни почти те же, что у «главного» Моцарта), «испанский (баскский) Моцарт» Хуан Крисостомо Арриага (1806–1826, родился в день 50-летия Вольфганга Амадея) и младший сын самого Вольфганга Амадея – Франц Ксавер Моцарт (1791–1843). Каждый из них был заслуживающей внимания личностью, чье творческое наследие содержит весьма примечательные страницы.

Уроженец Баварии, Краус сделал солидную карьеру при шведском королевском дворе. В середине 1780-х он посетил в Вену, где общался с Глюком, Гайдном и Моцартом. Гайдн чрезвычайно высоко оценил по меньшей мере одну из симфоний Крауса («человек, написавший такое, достоин вечной славы»); с В.А. Моцартом Крауса объединила принадлежность к одной и той же венской масонской ложе. Помимо нескольких симфоний, к вершинам творчества Крауса принадлежат опера «Эней в Карфагене» и блестящий, виртуозный Квинтет для флейты и струнных. Своего покровителя Густава III Краус пережил всего на несколько месяцев, успев откликнуться на его гибель трогательной «Траурной симфонией».

Арриага, родом из Бильбао, очень рано обнаружил выдающиеся музыкальные способности, поступил в Парижскую консерваторию, подавал большие надежды, но в 20 лет умер от туберкулеза. В его трех струнных квартетах и симфонии нет ничего специфически испанского или французского, облегченно-дивертисментного и юношески-наивного – такая музыка вполне могла бы выйти из-под пера венского композитора поколения Шуберта.

Биограф Моцарта Герман Аберт отозвался о Франце Ксавере, родившемся за несколько месяцев до смерти отца, всего лишь одной лаконичной фразой: «ни по таланту, ни по характеру он не был предназначен для великих свершений». Между тем Сальери предсказал ему блестящую будущность «под стать отцу». Значительную часть жизни Моцарт-младший провел в Лемберге (нынешнем Львове), где основал общество св. Цецилии (со временем преобразованное в Львовскую консерваторию). О том, что Моцарт-младший был достаточно интересным и умелым композитором, свидетельствуют хотя бы его *Lieder*, фортепианные концерты и, особенно Соната для виолончели и фортепиано. Думается, он смог бы достичь большего, если бы судьба не предназначила ему всегда оставаться в тени отца.

* * *

Бадалов Олег Павлович,
кандидат искусствоведения, преподаватель
ГБУДО города Москвы «ДМШ №64», научный секретарь
Фонда содействия сохранению творческого наследия
Эмиля Гилельса (Москва)

***Вклад профессора Московской консерватории
Е. В. Богословского
в развитие российского моцартоведения***

Среди малоизученных страниц российского моцартоведения – работы профессора Московской консерватории Евгения Васильевича Богословского (1874–1941). С начала 1903 г. в течение нескольких лет Е. В. Богословский проводил лекции-концерты, посвященные Моцарту. Теоретический материал этих лекций лёг в основу очерка «Вольфганг Амадей Моцарт», изданного в 1905 г. в Москве отдельной брошюрой. В нем охвачены этапы жизни композитора, дано представление о палитре композиторского творчества, об исполнительской деятельности; публикация богато иллюстрирована. Основательность этой работы Е. Богословского была обусловлена его знакомством со всеми на то время изданными в Европе материалами о Моцарте. Свидетельство тому – письмо к С. И. Танееву от 7 ноября 1912 г., в котором Е. В. Богословский упоминает, что Музыкально-теоретическая библиотека (в которой он был заведующим историческим отделом) имеет все изданные о Моцарте материалы. Анализ фортепианного наследия Моцарта представлен Е. В. Богословским в его курсе лекций «История фортепианной музыки», который он читал в Московской консерватории. Автор очерчивает общие закономерности композиторской техники Моцарта, прослеживает в его музыке влияние отца (южно-немецкая школа), итальянской оперы, мангеймской композиторской школы, творчества И.С. Баха. Обобщая весь массив фортепианного наследия Моцарта, Е. В. Богословский приходит к выводу о приоритетном значении его концертов в истории фортепианной литературы. Давая

характеристику некоторым из них, Е. В. Богословский анализирует концертную жизнь в Берлине, Вене, Лондоне, Париже и делает выводы о ее влиянии на творческие потенции Моцарта. Подводя итог, отметим, что введение в научный обиход упомянутых материалов значительно обогатит источниковую базу отечественного моцартоведения, будет способствовать более полному пониманию процессов его развития.

* * *

Брагинская Наталия Александровна,
доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой
истории зарубежной музыки СПбГК им. Н. А. Римского-
Корсакова, ведущий научный сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)

О моцартиане Игоря Стравинского

Рассуждая о своих генетических связях с «немецким стволом» музыкальной традиции, среди девяти имен композиторов, впрочем, по преимуществу австрийских, И. Ф. Стравинский называет и имя Моцарта. Музыка Моцарта сопровождала русского мастера всю жизнь, от Санкт-Петербурга, где он разучивал с Леокадией Кашперовой моцартовские клавирные сонаты, слушал избранные оперы и симфонии, включая 40-ю под управлением Малера, – и до Лос-Анджелеса, куда, по запросу композитора, осенью 1947-го из Boosey and Hawkes пришли партитуры четырех опер Моцарта («Le nozze di Figaro», «Don Giovanni», «Cosi fan tutte», «Die Zauberflöte») – вскоре после первого обсуждения сценарного плана «Похождения повесы» с либреттистом У. Х. Оденем. Моцартовские влияния исследователи наблюдают в разных сочинениях Стравинского, будь то Концерт для двух фортепиано соло (Р. Влад) или Симфония in C (С. Уолш), но кульминируют они, несомненно, в последней опере лидера неоклассицизма. В обширной литературе «The Rake's Progress» детально рассматривается сквозь призму моцартианства, тем более что ориентир задал сам композитор, указав на «Cosi fan tutte» как главную модель для своей единственной «полнометражной» оперы. Между тем, opus magnum Стравинского включает еще один моцартовский штрих, отсылающий к партитуре «Идоменея». Эта тематическая параллель в свою очередь ведет к П. И. Чайковскому с его моцартианством: в программу последнего публичного концерта, на котором впервые прозвучала Шестая симфония, П. И. Чайковский-дирижер включил и два танца из балетной музыки к «Идоменею» Моцарта в собственной редакции.

Бровер-Любовски Белла,
профессор музыковедения и вице-президент
Иерусалимской академии музыки и танца
(Иерусалим, Израиль)

**«Честный, основательный человек»
и «приверженец ложной системы»:**

Новые факты о полемике между Моцартом и Сартти

В докладе рассматриваются некоторые аспекты взаимоотношений между Моцартом и его старшим коллегой Джузеппе Сартти (1729–1802).

Несмотря на то, что в последние два столетия имя Сартти нередко предавалось забвению в коллективной памяти, его помнят главным образом благодаря тому, что он «предоставил» Моцарту искрометную мелодию «Come un agnello» из оперы *Fra i due litiganti il terzo gode* (1782), процитированную в финале *Don Giovanni*; при этом случай ответного цитирования Сартти из *Le nozze di Figaro* остается практически неизвестным.

Их предполагаемые личные контакты в мае-июне 1784 года: Моцарт упоминает визит Сартти в Вену и их встречу как свидетельство своего искреннего уважения к итальянцу. Тем более загадочным кажется то, что позже Сартти отзывается о Моцарте как о человеке, которого он «не знает и знать не желает», так и не ответив взаимностью на почтение своего младшего немецкого коллеги.

Пресловутая полемика вокруг шедевров Моцарта, которая сама по себе стала частью культурного канона: беспрецедентная критика, опубликованная во всеобщей музыкальной газете (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1824: 540 и 1832: 373–78), в которой Сартти в резких выражениях обрушился на разработку первой части К. 421 и медленное вступление к К. 465. Оставляя в стороне сложную интеллектуальную историю этого «теоретического громкого дела» (*theoretical cause célèbre*) (Keefe 2002: 88), я обращаюсь к до сих пор неясным вопросам о том, как эта критика стала доступна широкой аудитории. В моей рабо-

те раскрывается личность загадочной «миланской дамы», получившей этот текст из рук самого Сарти, а также роль мальтийского кавалера Джулио Помпео Литта Ареше (1727–97) и миланского теоретика Бонифацио Азиоли (1769–1832), который не решался обнародовать его из-за яростных нападок на Моцарта.

Рассмотрение историографии знаменитой дискуссии между Моцартом и Сарти сквозь призму изменения репутации композиторов на протяжении веков, а не только с чисто аналитической точки зрения, позволяет пролить дополнительный свет на подлинную культурную значимость и профессиональную честность предположительно «второстепенных» фигур, а также на их законное место в ряду признанных корифеев культуры.

* * *

Букина Татьяна Вадимовна,
доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный
сотрудник РИИИ, профессор кафедры музыкального
искусства Академии Русского балета имени
А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург)

***В поисках «Genius Loci» музыкальной Вены:
«экспедиция» Б. В. Асафьева
на Моцартовские торжества 1928 года***

Доклад построен на анализе печатной корреспонденции Б. В. Асафьева, связанной с его посещением Моцартовских торжеств в июле-августе 1928 года. В эту долгожданную для него поездку Асафьев был направлен как руководитель гастрольми оперной студии Ленинградской консерватории, принимавшей участие в фестивале; одновременно он выполнял функции корреспондента «Красной газеты» и журнала «Музыка и революция», с которыми сотрудничал в те годы. Однако содержание его репортажей оказалось, вероятно, несколько неожиданным для редакции газеты и многих ее читателей: хотя в них нашлось место и откликам на спектакли и концерты, основной темой заметок стали впечатления автора о повседневной музыкальной жизни Вены, и, отчасти, Берлина и Зальцбурга – о садовых концертах, игре уличных музыкантов, музыке ресторанов и кафе.

В определенной мере подобный акцент объяснялся тем, что фестиваль проходил в летний период, когда концертные организации еще не открыли свой сезон. Кроме того, из частной переписки Асафьева известно, что он сознательно отказался рецензировать спектакли, представляемые на торжествах, – по-видимому, из цензурных или политических соображений. В то же время его явный энтузиазм в отношении неофициальной стороны жизни музыкальных столиц, обилие и разнообразие его впечатлений, настойчивые и, подчас, значительные, усилия в их получении (многократные поездки и пешие походы в пригороды Вены) и, наконец, скрупулезность в их из-

ложении, свидетельствуют, что фокус на повседневном любительском музицировании не был для него ни случайным, ни вынужденным. Направленность интереса музыковеда тесно соприкасалась с изучением музыкального быта и бытовой музыки, которое он в предыдущие годы не раз предпринимал (единолично либо совместно с коллегами по разряду в РИИИ) на отечественном материале. В основании же таких исследований лежала его концепция, согласно которой музыкально-творческий потенциал определенной культуры (ее «звучащее вещество») находит наиболее непосредственное преломление в практиках бытового музицирования, музыке устной традиции, в то время как в наследии классиков получает лишь «кристаллизацию». Очевидно, именно разнообразные следы и рудименты «звучащего вещества», в его историческом срезе и в более поздних «наслоениях», вплоть до современности, и были основным предметом поиска Асафьева в его «полевом исследовании». Проводимый в докладе анализ заставляет увидеть «венскую экспедицию» как сюжет чрезвычайно репрезентативный для методологии музыковеда, сводящий в едином фокусе музыкально-исторические, социологические и этнокультурные ракурсы его изысканий.

* * *

Векслер Юлия Сергеевна,
доктор искусствоведения, профессор
ННГК им. М. И. Глинки (Нижний-Новгород)

***Моцарт, моцартовское, «моцартианство»
в художественном мире Альбана Берга***

На первый взгляд связь имен Берга и Моцарта не выглядит очевидной, но это не так: Моцарт, моцартовское и даже «моцартианство» оставили след в творческой биографии Берга, позволив нам соотнести эту биографию с теми процессами в исторической рецепции Моцарта, которые совпали с периодом жизни Берга: с конца XIX и до 30-х гг. XX столетия.

Это время прошло под лозунгом «Назад к Моцарту» и включало в себя несколько этапов: начало ренессанса Моцарта в 1890-х, когда стали исполняться его оперы; актуализацию моцартовского наследия в 1906-м, в год празднования юбилея, показательный отход от позиций модернизма Рихарда Штрауса в 1911 г. («Кавалер розы»), наконец, роль Моцарта для Новой вещественности и неоклассицизма 1920-х.

* * *

Воробьева Елена Борисовна,
кандидат искусствоведения, свободный исследователь
(Париж, Франция)

***Ф.-А. Буальдьё как «Моцарт без риска»?
Рецепция и границы «слышимого»
во французской культуре первой половины XIX века***

Во французской музыкальной культуре первой половины XIX века сопоставление Франсуа-Адриена Буальдьё с Вольфгангом Амадеем Моцартом было широко распространённым и воспринималось современниками как вполне типическое: композитора нередко называли «французским Моцартом».

Настоящий доклад предлагает рассматривать это сопоставление не с точки зрения стилистической или эстетической близости, а как проявление специфического механизма рецепции. В его основе лежит предположение о постепенном формировании во французской культуре XIX века нормативного образа «французского Моцарта», отличного от исторической фигуры композитора.

В рамках этой модели восприятия Моцарт предстает прежде всего как воплощение меры, ясности и равновесия, тогда как иные аспекты его музыкального театра – такие как социальная ирония, аффективная амбивалентность, драматургическая напряженность и т. п. – оказываются частично редуцированными и выводятся за пределы нормативного восприятия.

На этом фоне фигура Буальдьё приобретает особую интерпретативную значимость: он выступает, скорее, не как «французский Моцарт», а как индикатор того, каким именно Моцарт оказался возможен во французском музыкальном воображении XIX века.

* * *

Гуревич Владимир Абрамович,
доктор искусствоведения,
профессор РГПУ им. А. И. Герцена, профессор
СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

В общении с Раупахом (Моцарт: начало пути)

Доклад будет посвящен анализу произведений юного Моцарта, представляющих собой обработки написанных в Петербурге скрипичных сонат Г. Ф. Раупаха. Четыре из них вошли в первые клавирные концерты Моцарта (KV 37, 39, 41). А одна из сонат (KV 61) была фактически просто скопирована Моцартом, надолго оставаясь ошибочно причисленной к его опусам.

Анализ концертов дает возможность проследить становление первоначальных профессиональных навыков одиннадцатилетнего композитора, нашедшего в творчестве своего старшего петербургского коллеги основу для обретения собственного стиля.

* * *

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

***Моцарт в венских церемониях приема великого князя
Павла Петровича Романова во время его Гран-тура
(декабрь 1781 года)***

Пребывание великого князя Павла Петровича Романова и его супруги Марии Федоровны в Вене в декабре 1781 года стало одним из наиболее значимых эпизодов европейского Гран-тура наследника российского престола. Австрийский двор использовал визит высокопоставленных гостей как важный инструмент дипломатической репрезентации, в рамках которой музыкальные мероприятия занимали центральное место.

Доклад посвящен анализу роли Вольфганга Амадея Моцарта в музыкальном оформлении венских торжеств декабря 1781 года в системе придворных церемоний и художественных практик, сопровождавших приём великокняжеской четы не только в Вене, а также в других столицах.

Исследование входит в рамку проекта “14x14 Il grand tour dei Conti del Nord”, который изучает место музыкантов и музыкально-сценических мероприятий в механизмах культурной дипломатии позднего XVIII века с целью показывать, каким образом творчество было интегрировано в практики монархической репрезентации, сопровождавшие контакты между Габсбургской и Романовой династиями.

* * *

Дмитриев Павел Вячеславович,
кандидат искусствоведения, заведующий Музыкальной
библиотекой Санкт-Петербургской академической
филармонии им. Д. Д. Шостаковича (Санкт-Петербург)

***Моцарт Кузмина («Похищение из Серaley»,
«Дон Жуан», «Волшебная флейта»):
Три переводческих подхода к тексту***

Михаил Кузмин (1872–1936) знаменит не только своим оригинальным творчеством: стихами, прозой и критическими статьями. За свою долгую литературную жизнь он перевел множество иноязычных текстов. Авторитет Кузмина-переводчика был всегда высок, даже в то время, когда оригинальные его произведения не перепечатывались. Среди переводов драматических произведений либретто опер в количественном отношении занимают первое место, по разным подсчетам число переводов либретто произведений для музыкального театра доходит до двух десятков. При жизни Кузмина увидел свет лишь один его перевод либретто «Электры» Г. фон Гофманстала (оперы Р. Штрауса), вышедший отдельным изданием в 1913 г. (плюс к этому в советское уже время, в 1976 г. вышел клави́р оперы А. Берга «Воцтек» с текстом в переводе Кузмина). За последние полтора десятилетия нами опубликованы пять либретто различных опер в переводе Кузмина, в том числе переводы либретто трех опер Моцарта, лишь одна из которых увидела в свое время свет рампы. Выполненные в разное время, переводы отличаются своими принципами: от точного следования тексту до достаточно вольной переделки. Это было вызвано, вероятно, режиссерским заданием, однако, очевидно пришлось по вкусу и переводчику, отчего родились стилистически оригинальные тексты, особенности которых и рассматриваются в нашем сообщении.

* * *

Зорина Ольга Олеговна,
аспирантка РИИИ (Санкт-Петербург)

***Партитура исчезновений: «Реквием» Моцарта
в версии Ромео Кастеллуччи и Рафаэля Пишона***

В центре настоящего доклада – попытка рассмотреть сценическую версию «Реквиема» Моцарта, созданную Ромео Кастеллуччи и Рафаэлем Пишоном для фестиваля в Экс-ан-Провансе в 2019 году, как особый случай существования классического произведения в современной культуре. Речь идет не только о новой театральной интерпретации канонического текста, но и о ситуации, в которой сама история «Реквиема» – его незавершенность, посмертное дополнение, дальнейшее концертное и сценическое бытование – становится частью художественного замысла.

Версия Кастеллуччи и Пишона не отменяет исходную партитуру и не растворяет ее в режиссерской концепции, а помещает в многослойную музыкально-театральную форму. Ее образуют звучащая музыка, сценическое действие, визуальная организация, ритуальные жесты и сквозной мотив утраты, перестающий быть только содержательным фоном заупокойной мессы. В этом смысле «партитура исчезновения» понимается не как метафора отдельного сценического образа, а как обозначение художественного целого, где музыкальные, сценические и визуальные уровни связаны общей драматургией исчезновения. Эта же логика затрагивает и проблему авторства: моцартовский текст звучит в окружении дописанного, вставленного и заново сценически организованного материала, поэтому границы единого авторского высказывания становятся менее очевидными.

Драматургия постановки рассматривается в ее целостности: не как последовательность автономных номеров, а как единая логика развертывания музыкально-сценического времени. Она возникает из наложения двух моделей: «Реквием» сохраняет связь с необратимостью смерти

и памятью об утраченном, тогда как сценическая версия выстраивает обратную перспективу, в которой финальность сопрягается с возвращением к началу. Благодаря этому моцартовский текст оказывается связан не только с размышлением о конечности человеческой жизни, но и с образом современности, где опыт утраты соотнесен с возможностью нового обретения.

* * *

Кириллина Лариса Валентиновна,
доктор искусствоведения, профессор
МГК им. П.И. Чайковского, ведущий научный
сотрудник ГИИ (Москва)

Моцарт и император Иосиф II

В знаменитом фильме Милоша Формана «Амадеус» (1984) по пьесе Петера Шаффера (1974) фантазии намного больше, чем исторической правды. Это касается не только демонического образа Антонио Сальери, но и нарочито окарикатуренного образа императора Иосифа II. Между тем хронологическое совпадение времени единоличного правления Иосифа (1780–1790) с кульминационным периодом творчества Моцарта кажется отнюдь не случайным.

Политика радикальных, практически революционных, реформ, которую проводил император, создавала в Вене атмосферу, при которой поощрялось и поддерживалось всё новое, смелое, индивидуальное. Император, хорошо разбиравшийся в музыке и курировавший деятельность придворного оперного театра, внимательно относился к творчеству Моцарта и высоко его ценил. Даже фраза, якобы сказанная Иосифом II по поводу «Похищения из сераля» («Слишком много нот, милый Моцарт») свидетельствовала скорее о точном понимании этого весьма непростого произведения, чем о непонимании. Так называемая трилогия опер Моцарта на либретто Лоренцо Да Понте («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Так поступают все женщины») не могла бы возникнуть без личной заинтересованности императора именно в этих сюжетах, воплощавших ключевые идеи эпохи Просвещения. В свою очередь, Моцарт неоднократно выказывал лояльность по отношению к императору, даже когда Иосиф II начал в 1788 году неудачную и непопулярную войну против Турции. Моцарт создал два произведения «на случай»: военную песню *Ich möchte wohl der Kaiser sein* и контрданс *Der Sieg vom Helden Koburg*.

Помимо прочего, Моцарт, как активный масон, должен был отдавать должное благожелательному отношению императора к масонству. По-настоящему доверительных отношений между Моцартом и Иосифом II не сложилось в силу глубокого различия их характеров (социальная пропасть в данном случае не была столь важна). Однако смерть императора, несомненно, произвела на Моцарта огромное впечатление и могла косвенно отозваться в его творчестве. «Милосердие Тита» воспринимается ныне не как обычная «коронационная» опера, написанная для торжеств в честь нового императора, Леопольда II, но скорее как посвящение памяти Иосифа II, который, подобно Моцарту, был не понят большинством своих современников и ушел из жизни разочарованным и отверженным.

* * *

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

***Моцарт в музыкально-исторической концепции
Жака Гандшина***

Гандшин никогда не был моцартианцем. Однако с самых ранних журналистских публикаций (сделанных им еще в 1910-е годы на страницах *St. Petersburger Zeitung*) он проявил интерес к выстраиванию и анализу разнообразных музыкально-исторических «ландшафтов»: проведению сквозных линий, сравнению композиторских группировок, соотношению культурно-исторических реалий и перспектив. Ясно, что фигуру Моцарта в такого рода опытах обойти невозможно. Основу предлагаемого доклада составляют две работы Гандшина «швейцарского периода»: статья «*Моцарт и наше время*» (1926) и соответствующий фрагмент главы «XVII и XVIII столетия» из монографии «*Краткая история музыки*» (1948).

В статье Гандшин размышляет о Моцарте и «мире после него» (нем. «*Nachwelt*»). Через ранних романтиков он протягивает нить ко второй половине XIX столетия, а затем к рубежу и началу XX века, исследуя генезис современного музыкального искусства. При этом его интересует восприятие музыки Моцарта, как и самого образа композитора. Гандшин размышляет о судьбах общеевропейского ландшафта и его связи с романскими и стоящими под их влиянием восточно-европейскими культурами. В этот контекст европейского моцартианства он – характерным для себя «поворотом мысли» – вписывает размышление о французской рецепции Мусоргского, парадоксальным (на первый взгляд) образом соотнося его с рецепцией Моцарта. Книга «*Краткая история музыки*» переносит этот ход мысли в более обобщенный контекст, где одной из сквозных линий становится размышление о музыкальной форме в связи с сонатными формами Моцарта.

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

***«Идоменей» Моцарта
между барокко и романтизмом***

Опера «Идоменей», по справедливому суждению исследователей, открывает новый этап в жизни и творчестве Моцарта. Из 22-х (если считать все музыкально-театральные сочинения и наброски) опер «Идоменей» – тринадцатая по счету, и в ней, по точному наблюдению Ирины Сусидко и Павла Луцкера, Моцарт ставил цель «предложить свой вариант универсального и образцового серьезного оперного жанра». Сам композитор согласно Рохлицу, «Идоменея» и «Дон Жуана» ставил выше всех своих остальных опер. Столь важное значение «Идоменея» в истории оперного жанра и столь высокая оценка самим творцом своего опуса не согласуется со сценической судьбой шедевра, которая, в отличие от оперной трилогии на либретто Да Понте, не столь уж благополучна. После мюнхенской премьеры 29 января 1781 г. (спустя два дня после 25-летия Моцарта) по прошествии пяти лет, в 1786 г., автор представил новую редакцию в Вене, во дворце Ауэрсперга, однако эта попытка тоже успеха не имела.

В России «Идоменей» в переводе Трейчке впервые был поставлен силами немецкого театра на сцене Малого театра в Петербурге 28 января 1820 г., однако после второго показа в феврале того же года был надолго снят с репертуара. Сегодня «Идоменей» в России, если не считать отдельных концертных исполнений в Перми и Москве, идет только в Мариинском театре. Причина невостребованности одной из самых гениальных опер кроется не только в том, что Моцарт пользуется «устаревшей моделью оперы-seria», но и в чрезвычайности задач, поставленных композитором, соединяющего в «Идоменее» принципы барочной оперы и новой лирической драмы, которая получит свое развитие уже в иную эпоху.

Константинова Марианна Александровна,
кандидат искусствоведения, научный сотрудник РИИИ
(Санкт-Петербург)

*Оперы Моцарта на петербургской русской сцене
в начале XIX века*

Театральный Петербург начала XIX века представлял собой уникальное мультикультурное пространство. Здесь в разные годы параллельно работали четыре труппы – русская, французская, немецкая и итальянская. Если иностранные коллективы опирались преимущественно на собственные традиции, то русский музыкальный театр развивался в условиях интенсивного диалога с европейской культурой, регулярно включая в свой репертуар переводные сочинения зарубежных авторов.

Настоящий доклад посвящен специфике освоения австро-германского репертуара отечественными исполнителями, в частности – бытованию оперного наследия В. А. Моцарта на русской сцене в первой четверти XIX века.

* * *

Луцкер Павел Валерьевич,
доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных,
ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

***Венские достопримечательности
как импульс к сочинениям Моцарта***

Тема моего выступления обширна, поскольку жизнь Моцарта очень долгое время была тесно связана с Веной. Обычно он создавал сочинения, имея в виду какие-то привычные для столичной музыкальной жизни того времени предпосылки: договор с оперным театром, перспектива издания, организация концерта и пр. В поздние годы его творчества венская жизнь, в том числе и музыкальная, сильно усложнилась, и импульсы к моцартовским сочинениям приобрели гораздо более случайный характер. Мне хотелось бы ограничиться только двумя событиями из последних лет жизни композитора. Речь пойдет о мотете *Ave verum corpus* KV 618 (1791), поводом для создания которого стала благодарность Антону Штоллю за помощь с поиском квартиры в Бадене близ Вены. Второе событие сочинение пьес для механического органа KV 594 и KV 608. Они были написаны по заказу графа Дейма для исполнения в мемориальной комнате, посвященной фельдмаршалу Гедону Эрнсту фон Лаудону, герою войны с Турцией. История создания этих пьес не до конца прояснена, а повод – малозначителен. Особый эффект создает сочетание экзотичности «исполнителя» – механического органа, управляемого часами, и монументальности моцартовского шедевра – Фантазии KV 608.

* * *

Насонов Роман Александрович,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории
зарубежной музыки МГК им. П. И. Чайковского
(Москва)

***Вольфганг Амадей Моцарт
как читатель трактата Афанасия Кирхера
«Musurgia universalis» (1650)***

Прямых, документальных подтверждений знакомства Моцарта с одним из самых известных музыкальных трактатов эпохи барокко не существует. Тем не менее, есть два весомых косвенных свидетельства тому, что великий композитор по меньшей мере просматривал многочисленные нотные примеры «Универсальной музургии», – некогда приписывавшийся Моцарту трехголосный канон KV 226 и две фрагментарных рукописных копии Фантазии И. Я. Фробергера FbWV 201. С каждым из названных сочинений связан собственный увлекательный музыкально-ведческий сюжет. Но если в первом случае мы имеем дело со своего рода вещью в себе, речь идет исключительно о перипетиях нотного текста, то копирование Фантазии дает перспективный инсайт для осмысления рудиментов гексахордового мышления в творчестве Моцарта (а, возможно, и несколько шире – о преломлении музыкально-теоретических представлений прошлого в поздних сочинениях композитора).

* * *

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

*„...den Rahmen geschmackvoller Hausmusik
nicht überschreitet“*

Этими словами Герман Аберт характеризует моцартовскую клавирную сонату C-dur KV 330. Правда, во второй части, особенно в ее среднем разделе, он все же видит исключение. Не настаивая на глубокой содержательности данного произведения, обратимся к двум чисто техническим вопросам. Первый, касающийся всей сонаты в целом, связан с таким факультативным разделом формы, как кода. Другой, касающийся именно второй части, затрагивает роль яркого мотивного элемента, характерного для этой музыки – затакта из трех восьмых.

Коду имеет первая часть, коды не имеет финал. Почему? Какие моменты развития в форме (и прежде всего в репризах обеих частей) обуславливают то или иное решение? Неординарным случаем является кода второй части, и ее мотивную структуру и роль в форме следует рассматривать как раз в связи со вторым интересующим нас вопросом – трехзвучным затактом.

Прослеживая его развитие в качестве основного тематического импульса второй части, мы характеризуем мелодические типы, в которых проходит его становление, и стремимся описать мотивные «следствия» того или иного типа затакта. Возможно ли связать синтаксический уровень (мотив или фраза с затактом из трех восьмых) с уровнем формы – в частности, с неоднозначностью двух- или трехчастности разделов, составляющих сложную трехчастную форму второй части?

* * *

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

***Моцарт в Больших концертах
первой четверти XIX века***

Вопреки нашим представлениям о том, что Моцарт, как и Бетховен или Гайдн, стабильно входил в репертуар концертных программ, это не так. Обзор источников (афиши ДИТ, периодика) показывает, что в некоторых городах действительно существовала определенная политика, или лучше сказать, внимательное отношение к исполнению моцартовских сочинений: особенно, в 1810-е годы в Париже – симфонии, фрагменты из опер Моцарта непременно включались в концерты, качество исполнения придирчиво оценивалось.

В Петербурге сложилась, как известно, своя рецепция Моцарта, о ее особенностях писали А. И. Климовицкий, Е. С. Ходарковская. В 1820-е годы на сценах воцарился «Европы баловень – Орфей», что повсеместно явилось поводом для яростных споров и романтической оппозиции: «легкое» – «серьезное». Афиши особенно наглядно отражают картину присутствия Моцарта в Больших концертах – а именно, оперных увертюр, а также отдельных номеров: арий и дуэтов, – на фоне Россини, других композиторов первой четверти XIX в., и позволяют прийти к неоднозначным выводам.

* * *

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

«Рисуя черту за чертой и разными красками...»

В докладе будет рассмотрена удивительная способность Моцарта следовать за поэтическим текстом, одновременно изображая персонаж, ситуацию и отношение к ней композитора. В качестве примера изучим песню «Фиалка» (К. 476) на стихи Гёте. Дальнейшие рассуждения посвящены оперным принципам музыкального изображения, позволяющим провести прямую линию от Моцарта к Вагнеру, будут рассмотрены сходство и отличия их способов «рисовать разными красками».

* * *

Потапова Леонора Григорьевна,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры опер-
ной подготовки СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова
(Санкт-Петербург)

Музыка Моцарта как носитель перводанного эроса

Речь пойдет о Зальцбургском фестивале 2006 года, о проекте интенданта Петера Ружички «22», когда в год 250-летия Моцарта были исполнены все 22-е оперы, написанные композитором. О главном событии того лета – постановке Клаусом Гутом и Николаусом Арнонкурмом оперы «Свадьба Фигаро» в жанре не комической оперы, а лирико-драматической комедии с участием Анны Нетребко, Бо Сковуса, Доротеи Рёшман и других великолепных исполнителей. Третьим пунктом может быть: о модификациях мотива Эроса в операх Моцарта «Дон Жуан», «Cosi fan tutte», «Похищение из сераля» (спектакль Екатерины Одеговой в Нижнем Новгороде).

* * *

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

Архитектура Европы в эпоху Моцарта

«Застывшая музыка» середины – второй половины XVIII столетия, по существу, сформировала декорации, в которых развивался австрийский гений. Стоит посмотреть на те города, которые довелось посетить Моцарту, осторожно предположив, что закатные лучи великого стиля – барокко – не могли не наложить свой отпечаток на картину мира великого композитора.

* * *

Сергеев Максим Владимирович,
кандидат филологических наук, старший научный
сотрудник ЧУК «Музей-мастерская фортепиано
Алексея Ставицкого» (Москва)

***Фортепиано моцартовской эпохи
и его рецепция в Российской империи***

К фортепиано моцартовской эпохи (последняя треть XVIII века) относятся ранние разновидности инструмента, различающиеся по типу клавишного механизма: тангентный (тангентклавир) и молоточковый (хаммерклавир). Продолжавшаяся эволюция механизма и расширение выразительных возможностей молоточкового фортепиано нашли отражение в творчестве В. А. Моцарта, который сопоставлял тангентные инструменты Ф. Я. Шпета с молоточковыми инструментами «венской» механики И. Штайна, а позднее пользовался более совершенным роялем А. Вальтера (Вена).

В то время, как тангентные фортепиано распространялись в прибалтийских губерниях и оттуда проникали в Петербург, «венская» школа получила широкое развитие на юге Российской империи. Интерес к инструментам с «венской» механикой, а также их высокая оценка Моцартом использовались мастерами, работавшими в Российской империи, как важный аргумент в продвижении собственных изделий. Поэтому именно «венская» школа вплоть до середины 1830-х годов конкурировала с «английской» в концертной жизни Петербурга и Москвы. В середине XIX века, после вытеснения «английской» системой, модифицированная «венская» механика ненадолго вернулась в российскую концертную практику благодаря концертным роялям Якоба Беккера. Слушая концерт Моцарта в исполнении А. Контского публика могла восхищаться как артистом, так и инструментом.

* * *

Сиднева Татьяна Борисовна,
доктор культурологии, проректор по науке ННГК
им. М. И. Глинки (Нижний Новгород)

***Возможен ли второй Моцарт?
Нижегородский «след» в истории моцартианы
и бетховенианы***

Вопрос «Возможен ли второй Моцарт?» далек от риторики, имеет весьма драматические корни. Для интеллектуальной жизни России вопрос не был герметически музыкальным, но стал предметом философского спора о природе гениальности, и был неотделим от идеологических позиций. В истории этого спора заметным является роль нижегородца Александра Улыбышева.

Александр Дмитриевич Улыбышев – энциклопедически образованный музыкант-исполнитель (скрипач, певец, дирижер), в фондах РНБ хранятся ноты написанной им музыки, драматург, театральный и музыкальный критик, дипломат, знавший несколько иностранных языков, прогрессивный землевладелец. Его таланты и музыкальный дар ценили А. С. Пушкин, А. Мицкевич, А. С. Грибоедов, М. И. Глинка.

Оставив дипломатическую службу в Министерстве иностранных дел на взлете блестящей карьеры, в 1830-м он переезжает в свое нижегородское имение Лукино. Это село стало своего рода аналогом пушкинского «болдинского чуда»: именно здесь созданы его исследования – трехтомник на французском языке «Новая биография В. А. Моцарта» (1843), переведенный на русский язык и изданный в СПб в 1890–1892 гг., и «Бетховен, его критики и истолкователи» (Лейпциг, на фр. языке).

Обе монографии были встречены неоднозначно: наряду с горячей поддержкой (ознакомившись с монографией о Моцарте, М. И. Глинка передал ему партитуру «Жизнь за царя» с дарственной надписью) и острой критикой (со стороны А. Серова, круга российских вагнерианцев, В. Ленца). Сложная судьба двух монографий А. Улыбышева станет предметом обсуждения в докладе.

Скорбященская Ольга Адольфовна,
доктор искусствоведения, доцент СПбГК
им. Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный
сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

Бриттен и Моцарт

Критик Ханс Келлер заметил, что по знаменитой шиллеровской оппозиции наивного и сентиментального искусства Бриттен и Моцарт относятся к первому типу художников, а Бетховен и Вагнер – ко второму. Родство творческого процесса великого английского композитора и гениального австрийца было отмечено многими исследователями (об этом писали Дональд Митчелл, Кристофер Палмер, Крис Майерс). Оба композитора начали сочинять в 5 лет, и оба были отмечены необычайным благословением небес, «прирожденными заслугами» (по выражению Гете), позволявшим сочинять как бы легко и непринужденно, в голове, а не за роялем. При внимательном анализе выясняется, что все гораздо сложнее.

Моцартовское у Бриттена (и бриттеновское у Моцарта!) проявилось и в их особом интересе к теме «детства», за которой скрываются демонические глубины («Поворот винта» с этой точки зрения – рассказ о трагической судьбе мальчика, наделенного моцартовским гением), и в их внимании к причудливому миру сказки, философской притчи, воплощающей мистический ритуал (параллель возникает между поздними операми Бриттена – «Сон в летнюю ночь» и Моцарта – «Волшебная флейта»).

Глубоко закономерен непосредственный диалог с Моцартом, в который Бриттен вступает, сочиняя каденцию к Фортепианному концерту Моцарта К. 482, Es-dur (Любопытно, что именно к этому концерту сочинил свою каденцию М.С. Друскин!) Моцартовским духом проникнула и «каденция Майлза» – эпизод из «Поворота винта», в котором герой играет на фортепиано, отвлекая внимание от побега своей сестры, Флоры, играет поначалу ангельски аккуратно, а затем – победно-демонически! Ве-

роятно, главное, что роднит Моцарта и Бриттена – это смешение разных миров, наивного и сентиментального, инфантильного и инфернального. С этой точки зрения и будут проанализированы особенности исполнения Бриттеном-пианистом и Бриттеном-дирижером моцартовских сочинений.

* * *

Сусидко Ирина Петровна,
доктор искусствоведения, профессор, заведующая
кафедрой аналитического музыкознания РАМ
им. Гнесиных, ведущий научный сотрудник ГИИ
(Москва)

Лекция. Как сочинял Моцарт?

Разговор о творческом процессе композитора – один из самых сложных в музыковедении. Можно восстановить исторический контекст, в котором сочинение возникло, воспользоваться «словом композитора», изъятим из его писем или дневников, реконструируя рождение замысла и этапы работы, можно исследовать черновики, эскизы, редакции. Но над всем объективным слоем фактов всегда остается зазор, пространство для сомнений, гипотез, вымыслов и мистификаций.

Завершение в 2006 году *Нового полного собрания сочинений В. А. Моцарта* стало итогом работы множества ученых, позволившей уменьшить количество белых пятен, скорректировать ряд ошибок и подтвердить некоторые гипотезы. Наше понимание того, как сочинял Моцарт, стало более полным, чем раньше.

В своем сообщении мне хочется затронуть несколько проблем творческого процесса Моцарта-композитора, опираясь на имеющиеся достижения моцартоведения. Одни проблемы привлекают внимание самого широкого круга меломанов, другие обсуждаются в профессиональной среде: начало или, как говорят немцы, *frühster Mozart* (самый ранний Моцарт), его «плагиаты», соотношение сочинения и записи, феномен необыкновенной продуктивности.

Моцарт и исполнители

«Моцарт и исполнители» – тема, которая может вобрать в себя разговор обо всем творчестве В. А. Моцарта, как, впрочем, и любого композитора его времени. Музыкальное сочинение тогда, как известно, никогда

не писалось «в стол», напротив, всегда имело повод, предназначалось для определенного события, а значит и для конкретного исполнителя. Способности и возможности таких исполнителей определяли многое в стилистике моцартовских произведений. «Хочу, чтобы ария подходила певцу, как хорошо скроенное платье» – известный моцартовский афоризм. На первый взгляд он обозначает подчиненное положение композитора по отношению к виртуозу, как бы реализует модель взаимоотношений, которая во второй половине XVIII века уже стремительно устаревала. Однако на самом деле слова Моцарта скрывают высшую степень композиторского мастерства и полета фантазии, которая воспламеняется от импульсов, идущих от музыкального искусства, в том числе и исполнительского. Алоизия Вебер, Антон Штадлер, Реджина Стринадзакки, Йозеф Лёйтгеб в определенном смысле были соавторами Моцарта. О них и о сочинениях, для них написанных, пойдет речь в докладе.

* * *

Хлюпина Анастасия Александровна,
преподаватель кафедры истории зарубежной музыки
МГК имени П. И. Чайковского (Москва)

*Драма без музыки: к истории несостоявшегося
оперного дебюта Моцарта в Париже*

В обширной переписке Моцарта с отцом и друзьями, освещающей парижские события 1778 года, немало страниц посвящено безуспешным попыткам композитора представить на сцене Королевской академии музыки «большую оперу». Резкие суждения Моцарта о бездарности французских авторов и исполнителей, а также о бюрократизме оперной системы в целом, впоследствии не только активно тиражировались в жизнеописаниях композитора, но закрепились даже во французской оперной историографии.

Однако если проанализировать избранную Моцартом стратегию с точки зрения парижской публики и дирекции Королевской академии музыки, неуспех его предприятия окажется вполне закономерным. Непреклонное стремление композитора продолжить реформу трагедийного жанра, начатую Глюком, не могло найти отклик у слушателей того времени, в большинстве своем предпочитавших сочинения «пиччиннистов» и увлеченных комической оперой. Даже покровители музыканта (барон Ф. М. фон Гримм, Ж.-Ж. Новерр и Ж. Легро), не разделявшие радикальных взглядов своего юного протеже, были вынуждены отказаться от его продвижения в Париже. Дирекция же Академии, переживавшей в 1770-е годы очередной репертуарный и финансовый кризис, лавировала между враждующими партиями, а потому не могла допустить дебюта неопытного музыканта без имени, к тому же мало знакомого с условностями французского оперного жанра. В итоге парижская кампания Моцарта завершилась провалом – не вследствие направленных против него интриг, а из-за категорического неприятия композитором той конъюнктуры, которая царила в стенах Парижской оперы в годы противостояния «глюкистов» и «пиччиннистов».

Цареградская Татьяна Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных,
ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

Моцарт глазами Г. Ф. Хааса

Воздействие творчества Моцарта после его кончины на композиторов последующих поколений не только не ослабло, но даже и усилилось. Сегодняшние реалии существования музыкальной культуры показывают проникновение его воздействия как в область «серьезной» музыки» (А. Шнитке, Э. Денисов, Ф. Караев, А. Пярт), так и в область поп-культуры (мюзикл «Моцарт» Дова Аттъя и Альбера Коэна (*Dove Attia et Albert Cohen*)).

Среди композиторов, чье творчество принадлежит концу XX – началу XXI века, особым отношением к музыке Моцарта выделяется австрийский композитор Г. Ф. Хаас, практикующий инновационные формы диалога с музыкой венского классика, в частности, создание «музыкальных пространств» на основе незавершенного «Реквиема» (К. 626).

* * *

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

***Рациональное и иррациональное начала
античной нотации: тезисы из классических
музыкально-исторических трудов конца XVIII века***

Как известно, вопрос античной нотации затрагивается в знаменитых «Всеобщих историях музыки» Й.-Н. Форкеля (1788) и Ч. Бёрни (1789). Читателей “*Allgemeine Geschichte der Musik*” убеждают в алогичности структуры греческой музыкальной письменности. Ведь логика любой нотной записи, по мнению Й. Форкеля, требует графического отображения идентичности звуков, отстоящих друг от друга на октаву. Греческая система, не согласующаяся с указанной закономерностью, оценивалась как лишенная связности и порядка. Однако в “*A general history of music from the earliest ages to the present period*” Ч. Бёрни весьма остроумно подмечено, что современная нотация с ее семью ключами, диезами, дубль-диезами, бемолями и дубль-бемолями ничуть не менее сложна, чем греческая. Вместе с тем, Ч. Бёрни считал, что один из видов античной нотации – так называемая инструментальная нотация – недоступен разумному объяснению, так как в нем отсутствует какой-либо порядок. Одновременно с этим, ученый открыто также признавал, что он не в силах найти убедительное объяснение и структурным феноменам так называемой вокальной нотации, несмотря на ее явный алфавитный генезис. В рамках данного доклада обсуждаются эти и другие тезисы, отражающие идеи своего времени, научные аксиомы и уровень познания музыкальной семейнографии.

* * *