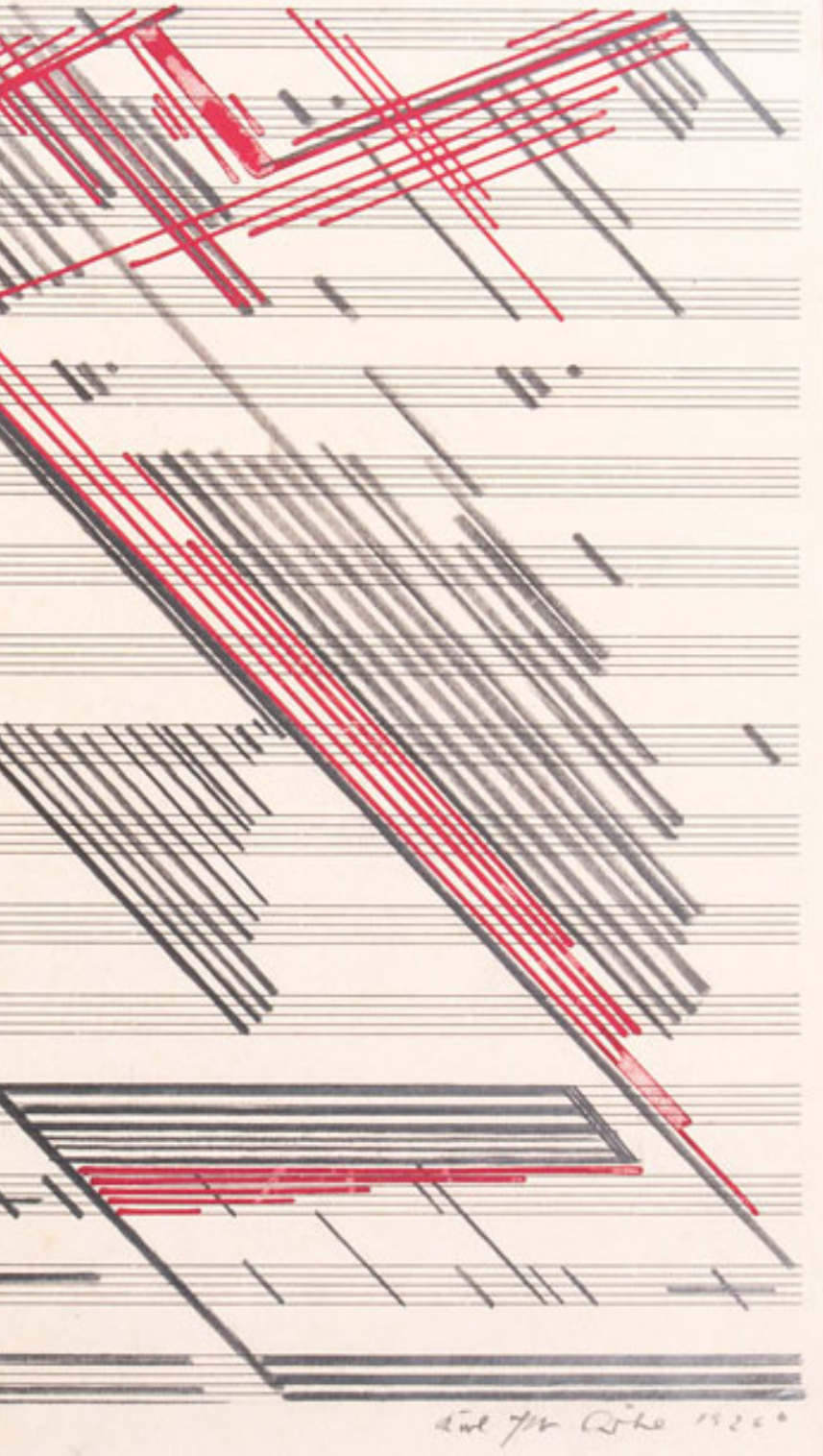




**ОТ НОВОЙ МУЗЫКИ – К НОВОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ МИРОВОЗЗРЕНИЮ.
СМЕНА КООРДИНАТ В КОМПОЗИЦИИ И МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ: ОТ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX К XXI ВЕКУ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Международная научная конференция

**От Новой музыки –
к новому
музыкальному
мировоззрению**



**Смена координат
в композиции и музыкальной науке:
от первой трети XX к XXI веку**

28–30 сентября 2026 г.

Программа и материалы

Санкт-Петербург
2026

ББК 85.31
УДК 781.6

Редактор-составитель Т. В. Букина, *доктор искусствоведения*;
редактор Г. В. Ковалевский, *кандидат искусствоведения*

Рецензенты:

доктор искусствоведения А. В. Денисов
доктор искусствоведения Н. А. Огаркова

От Новой музыки – к новому музыкальному мировоззрению. Смена координат в композиции и музыкальной науке: от первой трети XX к XXI веку: программа и материалы Международной науч. конф. Санкт-Петербург, 28–30 сентября 2026 г. / Рос. ин-т истории искусств / ред.-сост. Т. В. Букина, ред. Г. В. Ковалевский – СПб.: РИИИ, 2026. 56 с.

Брошюра представляет собой сборник материалов международной научной конференции «От новой музыки к новому музыкальному мировоззрению» (Санкт-Петербург, 28–30 сентября 2026 г.): программу выступлений и тезисы докладов, включающие краткие сведения об авторах.

Оргкомитет конференции:

Т. В. Букина, *доктор искусствоведения*
Г. В. Ковалевский, *кандидат искусствоведения*
Г. В. Петрова, *кандидат искусствоведения*
А. Л. Порфирьева, *кандидат искусствоведения*

На обложке: Карл Петер Рёль. «Партитура из абстрактных последовательностей». 1926

Подписано к печати 25.09.2026.
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 978-5-86845-335-9

© РИИИ, 2026

Название конференции содержит парафраз статьи Б. В. Асафьева, вышедшей в печать ровно сто лет назад, в 1926 году, в сборнике «Пять лет новой музыки». В статье высказывались довольно решительные для своего времени идеи: в частности, утверждалось, что радикальное обновление языковых средств, наблюдаемое в настоящий момент в музыке, а также формирование привычки к необычному музыкальному материалу, не только трансформирует слуховые навыки, но и, как ожидается, затронет все музыкально-общественное сознание: сформирует новую исполнительскую культуру, заставит переосмыслить методы музыкальной педагогики, расширит горизонты музыкознания и, самое главное, изменит психологию восприятия, заставив по-иному слышать музыку прошлого и утверждать новые художественные ценности.

Несмотря на то, что музыка, которую Асафьев и его коллеги сто лет назад называли «новой», сегодня уже, скорее, классика, проблемы, которые она ставит исследователю, по-прежнему актуальны для музыковедов. Вопросы о связи между музыкальными новшествами с одной стороны и изменениями в слуховой парадигме общества, как и сменой их ценностных координат в отношении искусства, – с другой, и сегодня неизбежно встают перед исследователями, которые обращаются к периодам интенсивного обновления музыкального языка и, прежде всего, Новой музыки XX столетия. И поскольку такие новшества в конечном счете затрагивают категории мировоззрения, или музыкальной картины мира, то, как можно полагать, в значительной мере именно музыковедческий дискурс осуществляет вербализацию и осмысление изменений в музыкальном мышлении и восприятии, инспирированных поисками музыкального авангарда. Впрочем, не нужно забывать, что с начала XX века в этот дискурс активно включились и сами композиторы: их на-

блюдения и критические этюды, а подчас и теоретические трактаты, демонстрируя взгляд на процессы музыкального творчества изнутри, обогатили оптику музыковедения новыми ракурсами и инструментами анализа.

Есть серьезные основания полагать, что новации в области музыкального языка, повлекшие за собой изменения в слуховой парадигме и, шире, в «музыкальном мировоззрении» общества, послужили действенным стимулом для качественного скачка, вполне очевидно наблюдаемого в музыкальной науке начиная с первых десятилетий XX века. Эта рабочая гипотеза во многом и стала побудительным мотивом для проводимой конференции, которой предстоит стать первым из запланированного цикла научных собраний «Российское музыкознание в истории идей: имена, школы, открытия». В какой мере эксперименты в области музыкального языка, а также музыкально-теоретические рефлексии композиторов, инспирировали обновление парадигмы музыковедения? Какие новые ракурсы, способы слышания, теоретические категории привнесли? Как обновили методологическую базу дисциплины, какие новые проблемы артикулировали? Действительно ли способствовали расширению исторической и этнокультурной перспективы? Эти и другие вопросы подобного рода планируется осветить в рамках Международной конференции **«От Новой музыки – к новому музыкальному мировоззрению. Смена координат в композиции и музыкальной науке: от первой трети XX к XXI веку»**, которая пройдет 28–30 сентября 2026 года в Зеленом зале Российского института истории искусств.

Учитывая фундаментальный характер рассматриваемых явлений, мы расширили географические рамки темы текущего научного собрания за пределы России, а хронологический охват довели до нашего времени. В конференции принимают участие музыковеды из Москвы, Нижнего Новгорода, Петрозаводска, Санкт-Петербурга, Дрездена.

ПРОГРАММА

28 СЕНТЯБРЯ, ПОНЕДЕЛЬНИК

11.00. Приветствие зав. сектором музыки РИИИ, кандидата искусствоведения **Анны Леонидовны Порфирьевой. Вступительное слово** организатора конференции доктора искусствоведения, ведущего научного сотрудника РИИИ **Татьяны Вадимовны Букиной**

11.20. Константин Владимирович Зенкин, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и воспитательной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва)

Понятие «интонационного кризиса»

в контексте музыкального искусства и науки XX века

11.50. Василиса Александровна Александрова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания (Москва)

«Не сковываете ли вы меня клавиром?»:

П. А. Ламм и Б. В. Асафьев

в работе над «Хованщиной» М. П. Мусоргского

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

О способах анализа новейшей музыки.

Педагогический аспект

12.50. Ирина Николаевна Горная, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск)

Композиционная роль монограммы

в «Выставке» Дмитрия Смирнова

13.20.–14.30. Перерыв

14.30. Лариса Валентиновна Кириллина,

доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания (Москва)

*Феномен времени
в музыке Владимира Тарнопольского*

15.00. Юлия Сергеевна Векслер,

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (Нижний Новгород)

*Сочинения Альбана Берга
в ракурсе теории энергетизма начала XX века*

15.30. Ольга Олеговна Зорина,

аспирантка Российского института истории искусств (научный руководитель – канд. иск. А. Л. Порфирьева) (Санкт-Петербург)

*Аналитический параллакс:
статус высказывания композитора
в музыковедческом исследовании*

16.00. Андрей Владимирович Денисов,

доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

*Интертекстуальные стратегии
в отечественной музыке второй половины XX века:
траектории композиторской рефлексии*

16.30. Александр Александрович Лаврухин,

аспирант Российского института истории искусств (научный руководитель – канд. иск. Г. В. Ковалевский) (Санкт-Петербург)

*Ксенакис критикует Шёнберга:
кризис серийной музыки или особенности метода?*

29 СЕНТЯБРЯ, ВТОРНИК

11.00. Степан Борисович Наумович,

кандидат искусствоведения, преподаватель Свободной вальдорфской школы (Freie Waldorfschule) (Дрезден, Германия)

Бетховен. Сати. Успех.

11.30. Ольга Алексеевна Моисеева,

студентка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс канд. иск., доцента Р. А. Насонова) (Москва)

*Вслушиваясь в молчание Бога:
религиозная символика Джеймса Макмиллана*

12.00. Жанна Викторовна Князева,

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

*Жак Гандшин:
«Что Стравинский может и чего он не может»*

12.30. Роман Александрович Насонов,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва)

*«Mittwoch aus Licht» Карлхайнца Штокхаузена:
альтернатива для Германии*

13.00. Татьяна Вадимовна Букина,

доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств, профессор кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург)

*«В музыке все конституируется в плане звучания»:
искусство музыкального авангарда
в формировании исследовательской методологии
Б. В. Асафьева*

13.30.–14.30. Перерыв

14.30. Альбина Рамилевна Островская,
студентка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс канд. иск. Н. А. Карпун) (Санкт-Петербург)

*«Книга меланхолии» Н. А. Хрущевой
как объект композиторской рефлексии
музыкального метамодернизма*

15.00. Лариса Львовна Гервер,
доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)

*Метротектонический анализ:
от XX века к XXI, от музыки – к литературе*

15.30. Елизавета Владимировна Быкова,
аспирантка Российского института истории искусств (научный руководитель – канд. иск. Г. В. Ковалевский), преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

*Проблема подлинности искусства в публицистике
Артура Лурье*

16.00. Антон Сергеевич Иванов,
аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (научный руководитель – канд. иск. Г. И. Лыжов), преподаватель Московской средней специальной музыкальной школы им. Гнесиных, редактор отдела учебной и книжной литературы издательства «Музыка» (Москва)

*Техника синтетаккордов Н. Рославца
и «школьная» гармония*

16.30. Максим Андреевич Сосновенко,
музыковед, гитарист. Помощник главного режиссера Музыкального театра Республики Карелия. Руководитель проекта «Лаборатория современного исполнительского искусства ПТЗ» (Петрозаводск)

Музыка из машины: версия Тристиана Мюрая

30 СЕНТЯБРЯ 2026, СРЕДА

11.00. Станислав Евгеньевич Энглин,
кандидат искусствоведения, научный сотрудник Россий-
ского института истории искусств (Санкт-Петербург)

*«Античная музыка»,
«современный слушатель»
и концепция Е. В. Герцмана:
к вопросу антиковедческих категорий*

11.30. Татьяна Владимировна Цареградская,
доктор искусствоведения, профессор Российской акаде-
мии музыки имени Гнесиных (Москва)

*«Музыка в галантном стиле» Роберта Гьердингена:
к вопросу о новом понимании принципов
раннеклассической композиции*

12.00. Александр Захарович Харьковский,
музыковед, композитор, преподаватель Музыкального
училища имени М. П. Мусоргского (Санкт-Петербург)

*Действительный анализ музыкального произведения:
гипотезы. Заметки педагога*

12.30. Любовь Абрамовна Купец,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории
музыки Петрозаводской государственной консерватории
имени А. К. Глазунова (Петрозаводск)

*Русская музыка до и после Октября
(читая Л. Сабанеева)*

13.00. Ольга Викторовна Колганова,
кандидат искусствоведения, научный сотрудник секто-
ра инструментоведения Российского института истории
искусств, руководитель Научно-просветительского цен-
тра «Арт-интеграция» имени М. С. Заливадного (Санкт-
Петербург)

*Александр Чесноков:
Теория синестезии «звук – цвет (свет)»*

13.30. Георгий Викторович Ковалевский,

кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Опера «Алиса в стране чудес»

*Александра Кнайфеля – дневник, манифест,
декларация намерений композитора
(к 25-летию постановки в Амстердаме)*

14.00. Анна Леонидовна Порфирьева,

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

Классические функции в музыкальном авангарде

Тезисы и материалы



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

*«Не сковывает ли вы меня
клавиром?»: П. А. Ламм
и Б. В. Асафьев в работе над
«Хованщиной» М. П. Мусоргского*

Доклад посвящен совместной работе П. А. Ламма и Б. В. Асафьева над «Хованщиной» М. П. Мусоргского в конце 1920-х – начале 1930-х годов. Ламм подготовил по автографам композитора клавир, а Асафьев завершил недописанные Мусоргским фрагменты и инструментовал всю оперу, за исключением двух номеров, оркестрованных автором. Созданная Асафьевым партитура не была опубликована и до настоящего времени остается практически неизвестной.

В центре доклада – различия в понимании границ допустимого вмешательства в авторский текст. Стремление Ламма следовать «букве» клавира и свести творческое участие редактора к минимуму вступило в противоречие с убеждением Асафьева в том, что оркестровка неизбежно требует самостоятельных композиционных решений. Вынесенный в название вопрос содержится в письме Асафьева к Ламму от 20 марта 1931 года и концентрированно выражает существо возникшего между ними спора. Особое значение приобретает двойственная профессиональная позиция Асафьева, выступавшего одновременно как музыковед и композитор.

История работы Ламма и Асафьева над «Хованщиной» Мусоргского позволяет проследить, как в отечественном музыкознании первой трети XX века формировались представления об авторском тексте и определялись границы между научной реставрацией и творческой реконструкцией.



Букина Татьяна Вадимовна,
доктор искусствоведения, доцент,
ведущий научный сотрудник сектора
музыки Российского института
истории искусств, профессор
кафедры музыкального искусства
Академии Русского балета имени
А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург)

***«В музыке все конституируется в плане звучания»:
искусство музыкального авангарда
в формировании исследовательской методологии
Б. В. Асафьева***

Вынесенная в заголовок цитата из статьи Б. В. Асафьева «Процесс формообразования у Стравинского» (1928) отражает одну из принципиальных установок, лежавших в основе оригинальной методологии музыковедческого анализа, которой исследователь неуклонно придерживался в своих работах. Это сфокусированность преимущественно на данных слухового опыта и решительный приоритет, оказываемый ненотируемым качествам звучания. В ходе напряженных ежедневных слуховых упражнений, рекомендованных ему в свое время Н. А. Римским-Корсаковым, Асафьев с годами развил у себя навык детального мысленного «озвучивания» изучаемой партитуры, который позволял ему как бы читать ее «между строк», воссоздавая в своем сознании эффекты, доступные только в реальном звучании. В публикациях Асафьева встречается множество подтверждений тому, что наиболее значимыми для понимания процессов становления музыкального материала он считал «качественные» параметры звучания, не подлежащие замеру и недоступные точному отображению в нотном тексте, – тембровые и динамические нюансы, темпо-ритмические и акустические особенности, исполнительскую артикуляцию, а также разнообразные синестезии, особенно слухо-моторные и тактильные.

На подобную особенность исследовательского подхода Асафьева уже обращал внимание И. Земцовский, утверждая, что такая установка выработалась у исследователя вследствие многолетних наблюдений над «музыкой устной традиции» – крестьянским фольклором и разнообразными формами бытового музицирования. Между тем есть основания считать, что другим важным ее источником для Асафьева послужили поиски музыкального авангарда начала XX века, к которым он проявлял интерес с первых лет своей деятельности критика, однако наиболее последовательно обратился в середине-второй половине 1920-х годов. Музыковед обращал внимание на то, что в Новой музыке была пересмотрена та заведомо локальная роль, которая отводилась наследию фольклора в академической практике, а также, в сравнении с этой последней, значительно возрос удельный вес ненотируемых свойств музыкального материала. При этом сочинения музыкального авангарда оставались письменной традицией, стремясь детально «задокументировать» характеристики «живого» звучания, которым прежде не уделялось существенного внимания в нотной записи, и, тем самым, облегчая исследователю их реконструкцию. Работы Асафьева о творчестве современных авторов, созданные в обозначенный здесь период (прежде всего, «Книга о Стравинском» и публикации в периодическом сборнике «Новая музыка»), предлагают читателю обширную панораму таких рассчитанных на непосредственное слуховое восприятие звуковых эффектов, с удивительным мастерством «извлекаемых» музыковедом из письменных текстов – нотных партитур.



Быкова Елизавета Владимировна,
аспирантка РИИИ (научный
руководитель – канд. иск.
Г. В. Ковалевский),
преподаватель Санкт-
Петербургского музыкального
училища им. Н. А. Римского-
Корсакова (Санкт-Петербург)

***Проблема подлинности искусства
в публицистике Артура Лурье***

Доклад посвящен анализу публицистических текстов Артура Лурье, которые затрагивают вневременную проблему подлинности искусства. Объектом исследования являются тексты Артура Лурье написанные в период с 1920 по 1960 год. На разных этапах творческого пути композитору удалось совершенно по-разному рассмотреть вопросы соотношения истинной народной и профессиональной музыки, конструктивных нововведений XX века и утраты мелодического начала, виртуозности, импровизации и исполнительского контроля и др. Подлинное искусство в эстетике Лурье не может быть определено технической сложностью, приверженностью к определенному направлению, доступностью для массового слушателя. Художественная ценность (подлинность) становится главным критерием добродетели в музыкальном искусстве. Сформулированные Лурье две фазы художественной эволюции: «искусство ради искусства» и «искусство без искусства» определяют актуальность данной темы сегодня. Она связана с развитием дискуссии о чрезмерном усложнении музыкального языка в предыдущем столетии. Особый интерес в этом контексте представляет фигура самого Ар-

тура Лурье, который прошел путь от музыкального эксперимента до критики самодовлеющей техники. В этом заключается особенность личностной и творческой трансформации композитора – связь с русским модернизмом, установленная в юности не теряется, но меняются приоритеты: любая идея должна быть подчинена внутренней необходимости, этическим принципам, глубинной связи с исторической памятью народа.



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

***Сочинения Альбана Берга в ракурсе теории
энергетизма начала XX века***

Теория энергетизма, представленная в трудах Х. Шенкера, Э. Курта, Б. Асафьева и других, принадлежит к наиболее влиятельным музыкально-теоретическим концепциям начала XX века. Хотя Альбан Берг скорее всего не был знаком с данной теорией, доказательства усвоения идей энергетизма мы находим в самой его музыке. Принципы музыкального мышления Берга заметнее всего проявляются на начальных этапах композиции, где присутствует своего рода «энергийно-структурный дуализм» (Т. В. Цареградская): в берговских эскизах обнаруживается своеобразный аналог шенкеровской первоструктуры, имеющей не линейно-гармоническую, но линейно-динамическую природу. В докладе рассматриваются некоторые композиционные модели в сочинениях Альбана Берга, которые демонстрируют очевидную связь с идеями энергетизма. Это позволяет прийти к выводу о том, что эти идеи определяли не только то, как слышали, анализировали и истолковывали музыку, но и то, как ее сочиняли.



Гервер Лариса Львовна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры аналитического
музыкознания Российской
академии музыки имени Гнесиных
(Москва)

***Метротектонический анализ:
от XX века к XXI, от музыки – к литературе***

Метротектоническая концепция Г. Э. Конюса – одно из ярких явлений музыкальной науки первой трети XX века. Открытый им «закон равновесия временных величин» нацелен на выявление строгой симметрии в строении музыкального произведения. Конюс применял метротектонический анализ к музыке «с XVI до XX столетия включительно»¹, не обращаясь, однако, к музыке радикальной новизны: вместе с тем методологическое основание концепции обнаруживает свою актуальность при анализе музыкальной формы второй половины XX века². Метротектонизм не получил распространения при жизни Конюса и воспринимался по преимуществу критически на протя-

¹ Конюс Г. Э. Метро-тектоническое разрешение проблемы музыкальной формы (конспект музыкально научного исследования) // Конюс Г. Э. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965. С. 91.

² Лыжов Г. И. По материалам Ю. Н. Холопова. Теория метротектонизма Г. Э. Конюса // Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. С. 407–408.

жении всего периода своего существования. О последовательном изучении концепции можно говорить лишь применительно к публикациям XXI века, когда появляются труды по теории³ и практике метротектонизма⁴. Еще одна важная тенденция последних десятилетий – опыты адаптация метротектонического подхода к анализу литературных текстов: поэтических⁵ и прозаических⁶.

Доклад включает демонстрацию метротектонической симметрии в стихах и прозе В. Хлебникова и Д. Хармса.

³ *Шкапа Е. А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. Дис... канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. См. ссылку на статью Г. И. Лыжова в сноске 2.

⁴ *Гервер Л. Л.* Идея и ее графическое выражение: метротектонические планы баховских фуг в архиве Георгия Конюса // Музыкальная академия. 2025. № 2. С. 6–45. DOI: 10.34690/459.

⁵ *Эткинд Е.* Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988. Bibl. russe de l'Inst. d'études slaves, ISSN ISSN_0078-9976; Т. 00282

⁶ *Гервер Л. Л.* Примеры симметричной композиции в текстах Велимира Хлебникова и Даниила Хармса // Вселенная Велимира Хлебникова: К 140-летию со дня рождения / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков, А. А. Россомыхин; отв. ред. А. А. Россомыхин. М.: ИМЛИ РАН; Литературный институт имени А. М. Горького, 2026. В печати.



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

***Композиционная роль монограммы
в «Выставке» Дмитрия Смирнова***

Семь четырехручных фортепианных пьес под общим названием «Выставка» (ор.114) создавались Дмитрием Смирновым с 1999-го по 2012 год. Сборник открывается «Приглашением на выставку», после чего «ознакомиться с экспонатами» можно в любом порядке. Только одна пьеса вдохновлена конкретным произведением – рисунком Пауля Клее «Встреча двух мужчин. Каждый считает другого выше по положению», заглавия других пьес фиксируют лишь имена художников и даты их жизни: «Джотто ди Бондоне», «Лукас Кранах», «Альбрехт Дюрер», «Маттиас Грюневальд», «Андрей Рублев».

Главная особенность всех пьес – это построение музыкального текста на основе метода криптофонии (термин упоминает сам Дмитрий Смирнов). Композитор изобрёл не меньше десятка музыкальных шифров, что связано с огромной ролью в его творчестве рационального, абстрактно-логического начала.

Так, заглавие первой пьесы «Приглашение на выставку», данное на английском языке («Invitation to an Exhibition»), полностью предопределяет как протяженность темы, так и ее звуковой облик. Смысл подобной игры, по словам композитора, в том, что он «...не выдумывает свой материал, а как бы получает его готовым извне;

при этом... застрахован от шаблонных решений, от хождения по проторенным путям своей мысли – этот материал, как правило, свеж и оригинален...».

Формы остальных пьес, расположенных вслед за «Приглашением на выставку», также складываются из константных предкомпозиционных структур – криптограмм имен художников. Зашифрованные композитором имена выполняют тематическую, формообразующую функцию.



Денисов Андрей Владимирович,
доктор искусствоведения,
профессор; ведущий научный
сотрудник Российского института
истории искусств, профессор
кафедры истории зарубежной
музыки Санкт-Петербургской
государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова
(Санкт-Петербург)

***Интертекстуальные стратегии
в отечественной музыке второй половины XX века:
траектории композиторской рефлексии***

К интертекстуальным взаимодействиям (в первую очередь – цитированию) авторы второй половины XX века обращались достаточно часто. Значительное меньшее их число было склонно декларировать свои эстетические позиции в отношении использования «чужого слова». В самом общем плане они образуют две полярные траектории: (1) полное/почти полное неприятие; (2) представление о том, что любое произведение неизбежно ссылается на уже существующие тексты.

Так, в творчестве С. Слонимского цитирование встречается крайне редко; Г. Канчели обращался к нему неоднократно, акцентируя свою любовь к автоцитатам. Немало цитат в наследии Ф. Караева, Б. Чайковский их старался избегать (композитор признавался, что ему непонятен даже сам термин «полистилистика»). Н. Корндорф трактовал музыкальное цитирование по аналогии с соответствующим литературным приемом: ссылка на чужую мысль призвана своей авторитетностью подтвердить верность позиции автора.

Хорошо известна концепция полистилистики А. Шнитке, разграничившего ее различные формы и,

в то же время, показавшего необходимость диалога между «серьезной» и «развлекательной» музыкой. В то же время Э. Денисов, высоко оценивая творчество А. Шнитке, отметил, что ему чужда его манера «делать коллаж из цитат» (хотя сам неоднократно обращался к цитированию).

Реальна ситуация радикального отказа от интертекстуальных взаимодействий, выражающегося в форме откровенной полемики с традицией, ее отрицания. Подобные взгляды высказывались разными авторами (в их числе – Г. Уствольская). В. Екимовский сформулировал концепцию «единичности произведения», заключающуюся в том, что новое сочинение должно быть в идеале не похожим на уже созданные ранее.

В целом, плюрализм позиций композиторов в отношении обращения к «чужому слову» вполне соответствует мозаичному характеру мышления данной эпохи, соединяющему серьезное и пародийное начала, ретроспективный взгляд в Прошлое и напряженные поиски новых парадигм.



Зенкин Константин Владимирович,
доктор искусствоведения,
профессор, проректор по научной и
воспитательной работе Московской
государственной консерватории
имени П. И. Чайковского (Москва)

***Понятие «интонационного кризиса»
в контексте музыкального искусства и науки XX века***

Новое, неклассическое музыкознание, складывавшееся в первую треть XX века, отразило меняющийся общегуманитарный климат эпохи, обретя ряд специфических качеств. Первое: перенос внимания на динамику и развитие во всевозможных их проявлениях: в мелосе, композиции и истории музыки в целом. Второе: стремление постичь глубинные основания музыкального мышления – опять-таки в различных сферах, вплоть до семантики, психологии и социологии музыки.

На этой волне эпизодически появлялось понятие кризиса – сначала у Э. Курта («Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера», затем у Б.В. Асафьева (интонационные кризисы). Поскольку названные исследователи не дали четкого определения данного понятия, то имеет смысл проанализировать его смысловой потенциал и терминологический контекст (или контексты). Предполагается исследовать все случаи применения понятия Асафьевым и Куртом. Речь идет, прежде всего (но не только) о поворотном моменте в рамках развития той или иной музыкально-культурной традиции или ее ответвления (направления, стиля, жанровой сферы). Таким образом, интонационный кризис – определенный

этап, предваряемый докризисным состоянием интонационного словаря эпохи и сменяемый посткризисным в его различных формах (плодотворный творческий синтез, хаотические поиски нового или стагнация). Иными словами, понятие применяется прежде всего при описании линейно направленных процессов, но, поскольку реальность намного сложнее, то подобными процессами оно не может ограничиваться.

Существенное различие понятие интонационного кризиса обретает в музыкальных культурах традиционалистского и нетрадиционалистского типа. Важнейший вопрос – соотношение текста с интонационным словарем эпохи. Выявляются важнейшие интонационные кризисы в истории европейской профессиональной музыки XVIII – XX веков и их специфика.



Зорина Ольга Олеговна,
аспирантка Российского института
истории искусств (научный
руководитель –
канд. иск. А. Л. Порфирьева)
(Санкт-Петербург)

***Аналитический параллакс:
статус высказывания композитора
в музыковедческом исследовании***

Возможность обратиться непосредственно к композитору кажется одним из очевидных преимуществ исследования современной музыки. Однако именно здесь возникает методологическая проблема: какое место должно занимать авторское высказывание в музыковедческой интерпретации произведения? Интервью с автором позволяет получить сведения, которые не всегда доступны в нотном тексте или иных источниках. Вместе с тем возникает риск наделить такой комментарий особым авторитетом и заранее направить интерпретацию.

В докладе будет предложена одна из возможных моделей исследовательского интервью с композитором. В ее основе – самостоятельный анализ произведения до обращения к автору и последующее критическое сопоставление уже сложившегося прочтения с полученными ответами. Такой подход не устраняет всех рисков, но позволяет различить собственные аналитические выводы и сведения, появившиеся благодаря интервью, и тем самым точнее определить роль слова композитора в аргументации.

Материалом послужат интервью с Юрием Каспаровым, Владимиром Тарнопольским, Борисом Филановским, Владимиром Ранневым и Владимиром Горлинским об особенностях их камерно-вокального творчества. На

отдельных примерах будет показано, как авторский комментарий совпадает с предварительным наблюдением, расходится с ним или добавляет сведения иного порядка, а также какое значение эти соотношения приобретают для дальнейшей интерпретации. Дополнительный сравнительный срез составят ответы всех пяти композиторов на один и тот же вопрос. При общей формулировке особенно заметны различия в степени развернутости, конкретности и характере сообщаемых сведений, в том числе теоретических и эстетических обоснований авторской интерпретации собственных намерений.

В сопоставлении с уже сложившимся аналитическим прочтением авторский комментарий становится одним из ракурсов рассмотрения произведения. Возникающее при смене точки зрения изменение первоначальной картины мы и называем «аналитическим параллаксом».



Иванов Антон Сергеевич,
аспирант Московской
государственной консерватории
имени П. И. Чайковского
(научный руководитель – канд.
иск. Г. И. Лыжов); преподаватель
Московской средней специальной
музыкальной школы имени
Гнесиных, редактор отдела
учебной и книжной литературы
издательства «Музыка» (Москва)

***Техника синтетаккордов Н. Рославца
и «школьная» гармония***

Главная особенность авангарда как художественного течения – это радикальный разрыв с традиционным искусством. При этом освобождение от “оков” классики закономерно сопровождается отказом от прежних ценностных ориентиров и критериев: конкретные нормы письма (“хорошо” – “плохо”) рождаются вместе с самой новой техникой и, если и осмысливаются, то чаще всего позднее.

С этой точки зрения – соотношения новизны гармонической системы и некоторого сохранения ценностных ориентиров старых “школьных” норм – интересен случай Николая Рославца. Создав свою технику синтетаккордов в 10-е годы XX века, в 20-е годы Рославец ставил перед собой в том числе и методические задачи и работал над созданием новой системы преподавания, в которой его открытие превращалось едва ли не в школьную норму. В личном архиве композитора сохранились разработки, где демонстрируется последовательное соединение разных синтетаккордов при помощи хорального склада. Известно, что само оперирование синтетаккордом Рославец понимал как закономерное продолжение гармонического мышления прошлых столетий, что хорошо превращается, по его мысли, в новый раздел дисциплины “гармо-

ния". Возникает вопрос: кто же здесь оказался первым: Рославец-теоретик или Рославец-композитор?

Эта проблема связана с другой, более сущностной: насколько вообще возможно свести гармоническое содержание музыки Рославца, написанной в технике синтетаккордов, к фактуре «школьных» задач? Как известно, обучение «школьному» курсу гармонии базируется на гомофонно-гармоническом тональном материале, важное свойство которого – возможность редуцировать его до хорального склада. Отсюда оперирование строгим четырехголосием, освобожденным от фигурации, составляющее основу традиционных задач. Новые же гармонические системы XX века, как правило, затруднительно представить в духе стандартной задачи без потери основных свойств гармонии.

И все же, анализируя различия в манере письма Рославца в 10-е и 20-е годы XX века, можно увидеть, как из практики получилась теория и как теория, в том числе ее «школьное» изложение, впоследствии влияла на практику.



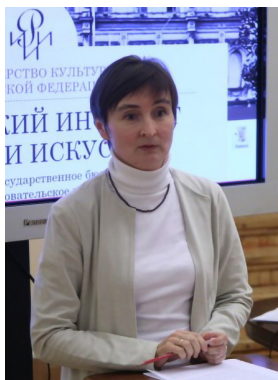
Кириллина Лариса Валентиновна,
доктор искусствоведения,
профессор Московской
государственной консерватории
имени П. И. Чайковского, ведущий
научный сотрудник сектора
классического искусства Запада
Государственного института
искусствознания (Москва)

***Феномен времени
в музыке Владимира Тарнопольского***

«Сверхтемой» творчества Владимира Григорьевича Тарнопольского последних десятилетий стала категория времени, взятая не только в музыкальном и общехудожественном, но и в историческом, и в космологическом аспекте. Пристальное внимание ко всякого рода размеренности и процессуальности видно даже по названиям его произведений: «Отзвуки ушедшего дня», 1990; «Дыхание истощенного времени» 1994; «Когда время выходит из берегов (Три времени-сестры). Анатомия меланхолии». Опера. 1999; «Маятник Фуко», 2004; «Redschift (Красное смещение)» 2013; «Blue schift (Синее смещение)», 2017; «Perpetuum Moebius», 2017; «Сто дней одиночества», 2020; «Последний закат», 2021; «Out of Step. Out of Time. March to Stay Still», 2023; «Das alte Jahr vergangen ist: 2022. Вариации на хорал Баха», 2024; «Ночь темнее перед рассветом», 2024.

Во многом это прямое продолжение принципов музыкального авангарда, не сводимого только к поискам новой системы организации звукового материала (додекафонии) или новых форм, не имеющих ничего общего с классическими и романтическими. Отказ от антропоцентризма, провозглашенный еще в 1925 году Хосе Ортегой-

и-Гассетом, вел также к взаимопроникновению искусства и науки, к новому взгляду на природу космоса, материи, пространства и времени. Примерами такого «сайнс-арта» могут служить пьесы Владимира Тарнопольского «Красное смещение» и «Синее смещение». Оба названия представляют собой астрофизические термины, применяемые при спектральных анализах галактик и туманностей – в частности, сделанных при помощи космического телескопа «Хаббл». Однако психологическое и историческое измерение также присутствуют в большинстве произведений через словесные и музыкальные аллюзии, придающие творчеству Тарнопольского ярко выраженную субъективность метафорического плана. Многослойное и разнонаправленное время пронизано в его музыке метафизической субстанцией красоты, придающей всем процессам законченность и осмысленность.

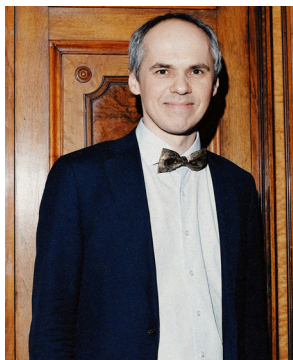


Князева Жанна Викторовна,
доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник Российского
института истории искусств
(Санкт-Петербург)

Жак Гандшин:

«Что Стравинский может и чего он не может»

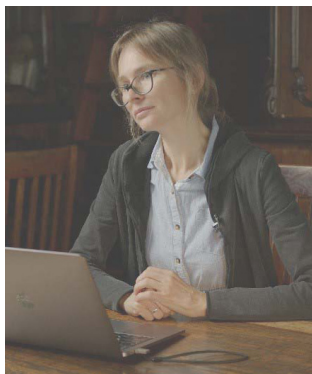
Гандшин и Стравинский были знакомы, самое позднее, с 1920 года. В 1930-х годах они активно контактировали: встречались, переписывались, обменивались размышлениями об искусстве и политике. Работа Гандшина 1933 года (изданная в Цюрихе отдельной брошюрой) – популярная публикация для швейцарского читателя, выстроенная по хронологически-ознакомительному принципу (предложенный при этом ряд произведений доведен до «Симфонии Псалмов»). Несмотря на просветительский характер публикации (а может быть и благодаря ему), именно здесь Гандшин вывел важную для себя формулировку: «Стравинский – это наше время в музыке». Название статьи 1952 года наводило некоторых музыковедов уже наших дней на мысли о возможной критике. Однако, знакомясь с текстом, мы видим, что, по убеждению Гандшина, даже и то, чего Стравинский якобы «не может», тоже относится к его достоинствам – открывает сферу нового направления мысли, иной работы с традицией (работы, к которой медиевист-Гандшин присматривался с нескрываемой надеждой)



Ковалевский Георгий Викторович,
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник Российского
института истории искусств
(Санкт-Петербург)

***Опера «Алиса в стране чудес»
Александра Кнайфеля – дневник,
манифест, декларация намерений
композитора (к 25-летию
постановки в Амстердаме)***

Известная максима, что «художник должен ставить перед собой невыполнимые задачи» – была одним из девизов Александра Кнайфеля, чьи идеи зачастую превосходили существующие на момент создания произведений технологии. Опера «Алиса в стране чудес» была частично показана в сентябре 2001 года на сцене Нидерландской оперы. Несмотря на то, что на момент подготовки к премьере сочинение было завершено примерно чуть меньше, чем на 2 трети (из 24 глав-картинок «Алисы в Стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье» были показаны 14) художественный результат оказался настолько ярким, что и критика, и публика высоко оценили постановку (все 8 показов с 4 по 15 сентября прошли при полном аншлаге). Для Кнайфеля «Алиса в Стране чудес» стала не просто очередным сочинением, а своеобразной летописью собственной художественной жизни и декларацией новых идей и смыслов, которые композитор стремился донести в своем творчестве. Огромный пласт детских и юношеских воспоминаний, жизненных впечатлений и ассоциаций становится своеобразным строительным материалом, из которого, косвенно опираясь на текст знаменитых сказок Кэрролла, по математическим законам строится особый мир, покоряющий своей лучезарностью и непредсказуемостью, в котором философия и богословие вступают в диалог с принципами музыки и театра.



Колганова Ольга Викторовна,
музыковед, кандидат
искусствоведения,
научный сотрудник сектора
инструментоведения
Российского института истории
искусств; руководитель
Научно-просветительского
центра «Арт-интеграция»
им. М. С. Заливадного
(Санкт-Петербург)

Александр Чесноков:
Теория синестезии «звук – цвет (свет)»

В докладе рассматриваются основные положения неопубликованного труда композитора и хорового дирижера Александра Григорьевича Чеснокова «Теория синестезии “звук – цвет (свет)”». В настоящее время рукопись хранится в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Работа была начата автором в 1923 году в Петрограде и завершена в Париже в 1938 г. В архиве композитора сохранились два варианта текста, подготовленных к печати – на русском и английском языках.

Согласно подзаголовку, «опыт соединения музыки и краски» осуществлялся автором «на основе дельсартянских аналогий». С методом сценической выразительности французского певца и теоретика сценического искусства Франсуа Дельсарта Чесноков, по всей видимости, познакомился благодаря актрисе, преподавателю Ленинградской консерватории Д. М. Мусиной-Пушкиной. Книга посвящена именно ей. Метод Дельсарта объясняется Чесноковым через «теорию миропонимания, основанную на ритмических аналогиях выявления сущности вещей».

Синестезию «звук-цвет» А. Г. Чесноков рассматривает как новый вид искусства, который в будущем «явится ступенью достижения человеческого гения на пути по-

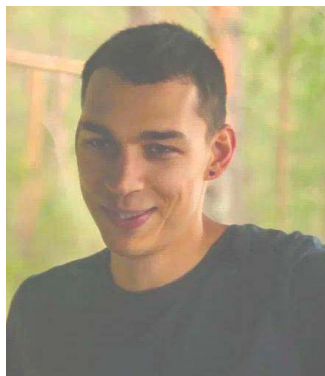
знания великих сил природы и воздействия их на человеческий организм». В своем труде автор опирается на практические эксперименты: в 1923–1924 годах вместе с физиком и светотехником С. О. Майзелем он занимался цветоцветовым сопровождением танцевальных постановок и произведений классической музыки. В эмиграции эти эксперименты были продолжены.



Купец Любовь Абрамовна,
музыковед, кандидат
искусствоведения, доцент
кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной
консерватории имени
А. К. Глазунова (Петрозаводск)

***Русская музыка до и после Октября
(читая Л. Сабанеева)***

В докладе анализируются научные взгляды Л. Л. Сабанеева на историю русской музыки вплоть до первых десятилетий XX века, опубликованные в двух небольших по объему книгах – «История русской музыки» (1924) и «Музыка после Октября» (1926). Методологическим ракурсом в его работах стали два модных на тот момент научных направления: социология искусства и психология личности и творчества. В рамках этих двух констант Сабанеев трактует все явления музыкальной культуры России. Весьма активно вводится в текст понятие «музыкального потребителя/потребителей музыки», которое, по его мнению, меняется с 1880-х годов, а в эпоху НЭП констатирует расслоение музыкального вкуса. Сабанеев указывает и на социальные причины рубежа веков, повлиявшие на музыкальное искусство, и даже на этнические различия в самом искусстве. Он вводит понятие «эмигрантская музыка» и выделяет ее выдающихся представителей в лице И. Стравинского и С. Прокофьева. Автор пытается сформулировать и новый музыкальный конструкт: революционно-музыкальную композицию как двучлен, соединяющий пролетарское искусство и агитацию через музыку, причем последнее мыслится как синоним революционной музыки.



**Лаврухин
Александр Александрович,**
аспирант Российского института
истории искусств (научный
руководитель –
канд. иск. Г. В. Ковалевский)
(Санкт-Петербург)

***Ксенакис критикует Шёнберга:
кризис серийной музыки или особенности метода?***

Доклад рассматривает принципы формообразования и особенности композиторского стиля Арнольда Шёнберга сквозь призму эссе «La crise de la musique sérielle» (1955) Яниса Ксенакиса. В качестве примера выбрана Klavierstück op. 33b Mäßig langsam – второе произведение из последнего, 33-го, опуса для фортепиано, написанного между 1928 и 1931 годами. В докладе осмысляются с эстетических позиций те черты серийности в общем и музыки Шёнберга в частности, которые Ксенакис, как радикальный новатор и революционер в области музыкального языка, подвергает критике.



Моисеева Ольга Алексеевна,
студентка
Научно-композиторского
факультета МГК имени
П. И. Чайковского (класс канд.
иск., доцент Р. А. Насонова)
(Москва)

***Вслушиваясь в молчание Бога:
религиозная символика Джеймса Макмиллана***

Современная религиозная мысль и ярко выраженное национальное шотландское начало определяют творчество Джеймса Макмиллана (р. 1959). Размышления композитора о роли унаследованных традиций в собственном музыкальном языке отражаются в многочисленных публикациях и интервью, помогающих интерпретировать его творчество. Но настоящая авторефлексия находится в самой музыке и проявляется в системе авторской символики.

Фундаментальный слой системы образует комплекс «макмилланизмов», к которым относится шотландская орнаментика, узкообъемные глиссандо, «птицеподобная» фигура. Другую группу образуют автоцитатные комплексы – «каденция скорби» и «каденция Ангела Кэтрин». Цитирование, ставшее естественной частью творческого процесса для Макмиллана, наделяет некоторые сочинения функцией комментария к предыдущим, утверждая или переосмысляя их прежнюю суть.

Центром формирующейся символической системы Макмиллана и одновременно главным предметом его рефлексии становится дискурс жертвы, в котором богословское истолкование Распятия соединяется с размышлением о насилии в обществе, страданием и скорбью.

В духовной музыке Макмиллана мы выделяем важнейший интонационный комплекс *c–g–fis*, который приобретает значение символа Распятия. Смысловым узлом дискурса является кантата «Семь последних слов с Креста» (1993), где символика предстает наиболее концентрированно. Кантата оказала влияние и на более поздние его сочинения религиозной тематики (*Tenebrae Responsories*, *St Luke Passion*, *Stabat Mater*), благодаря чему музыкальные символы закрепили свое значение и обогатились новыми смысловыми связями.

Обращаясь к проблеме жертвы – исторической, современной, религиозной, – композитор раз за разом задается вопросом: не напрасны ли все эти трагедии? В некотором смысле ответом Макмиллана является его отсутствие, воплощенное в еще одном центральном символе – тишине. Наиболее последовательно эта идея раскрывается в Симфонии № 3 «Молчание», вдохновленной одноименным романом Сюсаку Эндо, где тишина воспринимается как мучительное молчание Бога перед лицом человеческого страдания и жестокости мира.



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

***«Mittwoch aus Licht» Карлхайнца Штокхаузена:
альтернатива для Германии***

Летом 2026 года произошло заметное событие в музыкальной жизни Германии: пост интенданта Немецкой оперы в Берлине занял передовой и успешный менеджер Авиэль Кан. Фактическим дебютом Кана в сентябре нынешнего года станет масштабный проект: постановка оперы «Среда» из гепталогии Штокхаузена «Свет», которую осуществят режиссер Сузанна Кеннеди и художник-концептуалист Маркус Зельг. Премьера назначена на 19 сентября, а 5 сентября на аэродроме Шёнхаген, к югу от Берлина, состоится съемка знаменитого Вертолетно-струнного квартета.

Учитывая, насколько редки и затратны постановки даже отдельных частей гепталогии, тем более в условиях повсеместного недофинансирования культуры, проект вызывает огромный интерес. К тому же «Среда» – совершенно особенная опера в суперцикле, и ее выбор видится осознанным политическим жестом культурных властей.

Хотя по замыслу автора гепталогия не имеет ни начала, ни конца, существует два наиболее логичных подхода к выбору ее крайних точек. Первый – самый очевидный: от «Понедельника» (день Евы, «сотворение мира») до

«Воскресения» (день мистического союза Михаэля и Евы, последняя завершенная опера). Второе решение более изящно: от «Четверга» (юность Михаэля, первая завершенная опера) к «Среде» (день сотрудничества Михаэля, Люцифера и Евы, предпоследняя завершенная опера).

«Среда» – единственная опера, объединяющая трех героев (которые, впрочем, не появляются на сцене в своем подлинном облики) и примиряющая их. Кроме того, это единственная опера, в которой нет сюжета в его традиционном понимании. А если учесть концентрацию несерьезных, едва ли не балаганных сцен, загадочность лишь возрастает. Шумиха вокруг квартета неизменно помогает уйти от вопросов о смысле происходящего.

В докладе «Среда» будет представлена как ритуал и проект пересоздания Вселенной, альтернативный реальному глобализму с его политическими структурами. Будут вскрыты немецкие корни проекта и показано неоднозначное отношение Штокхаузена к своему итоговому детищу.



Наумович Степан Борисович,
кандидат искусствоведения,
преподаватель музыки
в дрезденской Свободной
вальдорфской школе (Freie
Waldorfschule)
(Дрезден, Германия)

Бетховен. Сати. Успех.

Вписанный в композиторский текст образ слушателя издавна принадлежит к числу активно дискутируемых в музыкознании проблем. Предлагаемое сообщение, избирая иной поворот, фокусируется на «педагогических» стратегиях, закладываемых авторами в музыкальный материал. Речь пойдет о фортепианном репертуаре; объектами анализа выступают рондо Бетховена, традиционно именуемое «К Элизе», ряд пьес Д. Лигети (*Musica ricercata*), Ф. Гласса, Э.-С. Тьюра, а также Э. Сати.

Заявленный в программе конференции аспект: как соотносится расширение рамок возможного в композиторском творчестве с расширением спектра аналитических подходов – в отношении Сати может быть понят, в свою очередь, еще более расширительно. Именно в первые десятилетия XX века параллельно с невиданным раздвижением в различных областях искусства границ допустимого и, как следствие, обогащением их языковой сферы наблюдается сознательный поворот к самоограничению. Какие критерии могут помочь в поисках ответа на вопрос: когда следует вести речь об упрощении средств, а когда об обеднении стоящего за средствами «содержания»? Какова здесь роль адресата текста – как слушателя, так и исполнителя?

Найденные Сати решения повлияли на выбор дальнейшего пути композиторской работы не только некоторых его современников. Позволив его музыке остаться значимой частью любительского музицирования столетие спустя после написания, опыт Сати (не в меньшей мере, чем бетховенской «Элизы») подсказывает и сегодняшним авторам способы неустанного поставления на рынок все новой продукции. Та часть ее, что при несложности на языковом уровне необязательно свидетельствует об обеднении на содержательном, представляет несомненный интерес для музыкознания.



Островская Альбина Рамилевна
студентка Санкт-Петербургской
государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова
(класс канд. иск. Н. А. Карпун)
(Санкт-Петербург)

***«Книга меланхолии» Н. А. Хрущевой
как объект композиторской рефлексии
музыкального метамодернизма***

«Книга меланхолии» для фортепиано с оркестром Н. А. Хрущевой (2024) представляет собой акт авторского осмысления состояния современной музыкальной культуры. Опус обобщает идеи, явления и принципы, составляющие индивидуальные мировоззренческие ориентиры композитора, содержит отсылки на множество эсхатологических мифов, концепции Ж. Бодрийяра, С. Малларме, В. И. Мартынова.

Сочинение включает в себя девятнадцать частей и аннотацию, представляющую перечень «типов меланхолии», по словам Хрущевой, не связанных с конкретными номерами. Музыкальный и вербальный тексты образуют два раздела «Книги...», тождественных по своей важности. Музыкальной драматургии цикла, несмотря на господство репетитивности, свойственна традиционная линейность. Основной образной сферой, предопределяющей коллизии содержания, становится эсхатологическая. В нотном тексте произведения многократно встречаются обобщенные формулы-мотивы, отсылающие к искусству прошлого — эпох барокко и романтизма, что является характерным для новейшей музыки способом воплощения

конца времени: интонационные клише предстают своеобразным ностальгическим воспоминанием о давно утраченном.

При анализе вербального компонента «Книги...» «типы меланхолии» сегментируются на апокалиптические и постиронические. В то же время их синтетическое осмысление способствует восприятию аннотации как метафоры символической картины мира. Несмотря на то, что, по словам Хрущевой, аннотация имеет подчеркнуто обособленное значение, ее текст все же отсылает к музыкальному содержанию и воплощает основную идею опуса – созерцание пребывания искусства в «зоне коды».



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

Классические функции в музыкальном авангарде

Булез много и охотно анализировал свои произведения, в том числе рассказывал о тематических идеях и их развитии, направлял внимание слушателей на течение, варьирование, события и их последствия. Поэтому слуховой анализ его произведений, а вернее, анализ слуховых закономерностей чисто музыкального свойства, возникающих над сериальными или любыми другими построениями, не является прихотью, а следует за волей композитора-исполнителя, направлявшей восприятие-переживание его слушателей. В докладе будут рассмотрены «Ритуалы» и еще несколько инструментальных сочинений Булеза в восприятии «наивного слуха» и показано, как в них действуют и в какую сторону модифицируются образные и функциональные начала, управлявшие музыкальной коммутацией в эпоху господства тонально-гармонической системы



Савенко

Светлана Ильинична,

доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
сектора музыки ГИИ, профессор
кафедры современной музыки
МГК имени П. И. Чайковского
(Москва)

***О способах анализа новейшей музыки.
Педагогический аспект.***

Звуковой континуум, который продолжает осваивать новейшая музыка, как известно, сильно сдвинут в сторону шумов – звуков неопределенной высоты, которые в ряде случаев становятся единственным материалом композиции. Тоны, продолжающие существовать в шумовом континууме, так или иначе интегрируются согласно его законам.

Феномен звукового континуума, акустические границы которого принципиально открыты, по-новому ставит перед композитором проблему выбора и организации. Ту же задачу вслед за ним решает и музыковед – исследователь и педагог.



Сосновенко Максим Андреевич
музыковед, гитарист.
Выпускник Петрозаводской
государственной консерватории
имени А. К. Глазунова
(2026). Помощник главного
режиссера Музыкального
театра Республики Карелия.
Руководитель проекта
«Лаборатория современного
исполнительского искусства
ПТЗ» (Петрозаводск)

Музыка из машины: версия Тристиана Мюрая

Творческий путь Тристиана Мюрая демонстрирует парадоксальную эволюцию отношений с музыкальной традицией. Спектрализм, одним из основоположников которого композитор стал в 1970-е годы, Мюрай характеризовал как “полное переворачивание западной музыкальной традиции”. Однако позднее творчество французского автора показывает, что радикальное обновление музыкального языка не исключает ретроспективного взгляда и реинтерпретации классических жанров и форм. Важную роль в этом процессе сыграло освоение компьютера как средства организации прекомпозиционного процесса.

В центре доклада – два поворота в композиторской рефлексии Мюрая, связанные с развитием компьютерных технологий. Первый приходится на 1980-е годы, когда он высказывается о необходимости взаимодействия композитора и компьютера. Работа в IRCAM, методы спектрального анализа и персональный компьютер Thomson TO7 открывают новые возможности в области исследования и моделирования звука. На примере «Вампир!» (*Vampyr!*, 1984) рассматриваются особенности этапа, на котором компьютер становится участником прекомпозиционного

процесса и влияет на сам способ композиторского мышления.

В дальнейшем развитие компьютера и программ, связанных со звуком, стало для Мюрая одним из стимулов к переосмыслению возможностей спектральной техники. Если первоначально она была направлена на исследование новой области – внутреннего устройства звука, то позднее появились возможности связывать ее средства с более традиционными явлениями. В докладе показано как в «Жестоких рассказах» (*Contes cruels*, 2007) реализованы принципы сонатной формы – тематический контраст при внутреннем родстве материала, функциональное различие разделов, новый уровень взаимодействия материала в репризе.

В изменении взгляда на возможности спектрализма проявилась эволюция взглядов Мюрая на роль компьютера в композиторской работе: технологии, первоначально выступавшие маркером прогрессистского движения вперед, по мере их развития и освоения их возможностей стали средством перезагрузки традиционных категорий.



Харьковский
Александр Захарович,
преподаватель Музыкального
училища имени М. П. Мусоргского
(Санкт-Петербург)

***Действенный анализ музыкального произведения:
гипотезы. Заметки педагога.***

Задача сообщения – предложить подход к музыкальному произведению, аналогичный методу «действенного анализа», сложившемуся в теории и практике отечественного драматического театра XX столетия.

Автор делает попытку адаптировать опыт «действенного анализа» драматической пьесы, выстраивания «событийного ряда» спектакля к объяснению драматургических конструкций в опере, вокальной и инструментальной музыке конца XVIII – первой половины XX столетия. Может ли поиск «событийного ряда» послужить эвристическим инструментом для обострения музыкально-драматургического слуха и уточнения структуры композиции?

Автор предлагает рассмотреть внутреннее устройство «музыкального события» (и варианты такого устройства). Делает попытку показать возможности метода, обнаруживая поэтапное развертывание события, событийного ряда на различных масштабах: миниатюра, крупная форма или оперная сцена, симфонический цикл. Предлагает задуматься о потенциале действенного анализа в различении типов конфликтной драматургии – с внутренним

конфликтом (без темы-антагониста) и с внешним (при участии темы-антагониста). Показывает метод как сочетающий интуитивный и рациональный подходы при анализе и обостряющий момент содержательного проживания при слушании.

Дополняя общепринятые аналитические инструменты, такой подход, по мнению автора, помогает обострить в музыканте динамическое слышание музыки, активизировать драматургическое мышление.



**Цареградская
Татьяна Владимировна,**
доктор искусствоведения,
профессор кафедры
аналитического музыкознания
Российской академии музыки
имени Гнесиных, ведущий
научный сотрудник сектора
теории музыки Государственного
института искусствознания
(Москва)

***«Музыка в галантном стиле» Роберта Гьердингена:
к вопросу о новом понимании
принципов раннеклассической композиции***

«Музыка в галантном стиле»¹ американского ученого Роберта Гьердингена была опубликована почти 20 лет назад, и с тех пор прочно утвердилась среди наиболее значительных книг о классико-романтическом дискурсе. Опираясь на сохранившиеся тексты рабочих тетрадей по композиции, использовавшихся учениками, занимавшихся у композиторов итальянских консерваторий (в частности, неаполитанской), ученый показал, как работают методы композиции в опоре на «схематы», или схемы (*schemata*), в результате чего рождается музыкальное произведение 18 века. Свою цель Гьердинген формулирует так: «Я сосредоточиваюсь на понятии «галантного» как поведенческом коде, отражающем и придворные идеалы 18 века, так и принципы музыкальных действий». Эти «принципы музыкальных действий» реализуются в выборе и интерпретации композиторами тех или иных музыкальных построений (схем), которые становятся объекта-

¹ Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford and New York: Oxford University Press.

ми многообразной разработки и комбинаторики. Для тех, кто воспитан на представлениях о традиционном формообразовании в музыке 18 века, взгляд Гьердингена – это прорыв к исторически информированному пониманию принципов раннеклассической композиции. В сообщении комментируется способ действий, применяемый в неаполитанской композиции и получивший широчайшее распространение в общеевропейской практике.



Энглин Станислав Евгеньевич,
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник Российского
института истории искусств
(Санкт-Петербург)

***«Античная музыка», «современный слушатель»
и концепция Е. В. Герцмана:
к вопросу антиковедческих категорий***

Как известно, исследования Е. В. Герцмана всегда основывались на изучении древних письменных источников. Это касается трудов ученого самых разных жанров. Речь идет о монографиях обобщающего характера, где автор изучает основы музыкального мышления античности или становления древнеэллинской науки о музыке. Сюда же следует добавить научно-популярные книги и, безусловно, издания переводов и комментариев к древнегреческим и латинским трактатам.

Весь опыт многолетней и чрезвычайно плодотворной научной работы Е. В. в явной или в скрытой форме пронизывает один важный лейтмотив. Ученый постулировал принципиальную невозможность сколько-нибудь адекватного художественного восприятия озвученных музыкальных текстов, почерпнутых из древних нотографических документов.

«Античную музыку» в этом контексте надо представлять себе в качестве именно такой вышеописанной попытки воспроизведения нотного материала, дошедшего до нас в виде фрагментов на папирусе или каменных эпитафий.

«Современный слушатель» в данном случае уже не столь очевидно трактуемое понятие. Как бы то ни было, но среди важных терминов, которыми оперирует музыкальное антиковедение, можно обнаружить и такие «нестрогие» понятия, осмысление которых представляется весьма значимым в свете познания научного наследия Е. В. Герцмана и в целом методологических основ современной науки о древнеэллинской музыке. Этим вопросам и будет посвящен настоящий доклад.

