

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

СТАТЬИ
МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

Выпуск 4

Санкт-Петербург
Издательство «Сударыня»
2007

*Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия)
имени Н. А. Римского-Корсакова*

Кафедра теории музыки

СТАТЬИ
МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

Выпуск 4

*Санкт-Петербург
Издательство «Сударыня»
2007*

ББК 85.31я73
С 783

*Рекомендовано к печати
редакционно-издательским советом
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова*

Редактор-составитель:

А. В. ГУСЕВА
кандидат искусствоведения, доцент

Рецензенты:

В. П. ШИРОКОВА
кандидат искусствоведения, профессор

Г. А. НЕКРАСОВА
кандидат искусствоведения, доцент

Статьи молодых музыковедов: сб. ст. / ред.-сост. А. В. Гусева; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Каф. теории муз. СПб.: Изд-во «Сударыня», 2007. 273 с.: ил., нот. прим.

ISBN 978–5–88718–012–9

© А. В. Гусева, 2007

© Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2007

Содержание

<i>От редактора</i>	5
<i>Владимир Раннев</i>	
Встречный ритм как метод анализа танцевальной музыки французского барокко	7
<i>Евгений Шашеро</i>	
К вопросу о плагальной тональности	68
<i>Евгений Шашеро</i>	
Блюзовый лад как плагальная миксодиагностика	103
<i>Вячеслав Киртичников</i>	
Интервально-ритмическая «геометрия» полифонических произведений А. Глазунова	116
<i>Наталья Варядченко</i>	
Структура периода как основа формообразования в камерно-вокальной музыке С. Слонимского	129
<i>Константин Васильев</i>	
Об августиновском наследии в ритмической теории Ф. Салинаса	153
<i>Ойген Хенгги</i>	
Вокальная народная музыка Швейцарии: к первому изданию пастушеских мелодий (1805)	165

<i>Фёдор Калинин</i>	
Хоровое творчество а'сарелла И. Брамса	193
<i>Татьяна Чижова</i>	
Антонио Мария Валенсия: любовь и покаяние	206
<i>Вера Савинцева</i>	
Европейские традиции в опере М. И. Глинки 'Жизнь за царя': от «оперы спасения» к «большой русской опере» . .	215
<i>Наталья Селиверстова</i>	
Из истории кафедры музыкального театра Санкт-Петербургской консерватории	229
<i>Екатерина Блинова</i>	
О музыкальном творчестве княгини Зинаиды Волконской	256
<i>Сведения об авторах</i>	272



От редактора

Привыкшие за последнее время к научной литературе монографического типа, обычно объединяющей статьи различных авторов вокруг той или иной темы, мы невольно несколько отстраняемся от сборников, собранных в жанре альманаха, к которому традиционно примыкают сборники статей аспирантов и соискателей. Пестрая тематика таких сборников не сразу находит своего читателя. Научные интересы потенциального читателя, сконцентрированные на той или иной области, могут напрямую не пересечься с научной проблематикой, предложенной в сборнике, и тогда он откладывает книгу в сторону.

Но попробуем себе сказать, что горизонтальный срез, представляющий содержание сборников статей молодых музыковедов, на самом деле есть не что иное как самый увлекательный детектив научной современности. Чтение таких сборников можно приравнять к знакомству со свежей прессой. Традиционные вопросы — о чем сегодня пишут молодые исследователи, какие темы ими разрабатываются, какие исторические эпохи попадают в поле их зрения — не лишены интереса. И всегда можно получить удовольствие от знакомства с методом раскрытия заявленной темы. Внимательный читатель поймет — что есть наше настоящее и что есть наше научное будущее.

В настоящем сборнике представлены статьи, затрагивающие вопросы как теории, так и истории музыки¹.

Открывается сборник статьей В. Раннева, посвященной исследованию ритма в танцевальной музыке французского барокко. Несмотря на историческое ограничение, обозначенное названием работы, проблемы ритма в ней рассматриваются намного шире, приближаясь к определению онтологической сущности ритма как явления.

Работа Е. Шашеро 'К вопросу о плагальной тональности' представляет собой также серьезное исследование, позволяющее концептуально рассматривать обозначенный ракурс тональной организации. Вторая статья — 'Блюзовый лад как плагальная миксодиагностика' — своего рода пример нового подхода при определении плагальной природы блюзовой системы.

В. Кирпичников раскрывает особенности интервального строения глазуновского тематизма с учетом исторических связей и параллелей и, тем самым, высвечивает «незнакомое в знакомом».

¹ Настоящее издание продолжает серию научных статей аспирантов Санкт-Петербургской консерватории. Предыдущий — третий — выпуск вышел в 2004 году.



Ракурс статьи Н. Варядченко 'Структура периода как основа формообразования в камерно-вокальной музыке С. Слонимского' направлен на выявление в творчестве композитора синтеза черт классических синтаксических структур и современных средств организации музыкального языка.

Статья К. Васильева открывает исторический раздел сборника. Источниковедческий характер данной работы обусловлен изучением влияний на ритмическую теорию испанского ученого XVI века Ф. Салинаса. Внимание автора концентрируется на определении исторической роли наследия Августина в ее становлении.

О. Хенгги вводит нас в мир народной музыки Швейцарии. Интерес автора к ведущему жанру швейцарского фольклора — йоделю — определяет исторический подход к изучению сборника пастушеских песен, представленных впервые в сборнике 1805 года. Все песни этого сборника составляют приложение к статье. Воспроизведенные в оригинальном виде данные песни имеют самостоятельный научный интерес.

Хоровое творчество а'capella И. Брамса освещается Ф. Калининим с привлечением современной зарубежной литературы по данному вопросу.

Статья Т. Чижовой — краткое, но весьма выразительное эссе, посвященное жизни и творчеству колумбийского композитора первой половины XX века.

Последние три статьи сборника объединяются русской тематикой. Тема, поднятая В. Савинцевой в связи с обращением к творчеству М. Глинки, заставляет еще раз задуматься о путях развития русской музыки, об ее стремительном достижении в XIX веке европейского уровня и, наконец, выхода на мировую арену².

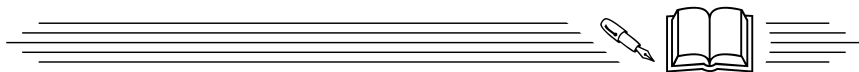
Привлекает внимание статья Н. Селиверстовой, посвященная истории кафедры Музыкального театра Санкт-Петербургской консерватории. Страницы творческой биографии многочисленных преподавателей, занимавшихся подготовкой артистов театра, прежде всего, оперных певцов, многих талантливейших режиссеров, выстраиваются у автора в удивительно цельную концепцию, направленную на постоянный поиск совершенствования учебного процесса. Сегодня изучение истории кафедры Музыкального театра приобретает особенно актуальный характер.

Заключает сборник работа Е. Блиновой, связанная со систематизацией композиторского творчества княгини З. Волконской. Написанная живо и увлекательно, статья несомненно вызовет читательский интерес.

В добрый путь, дорогие читатели!

*А. Гусева
С.-Петербург, 2007*

² Напомним, что в исследовательской литературе советского периода первая опера М. Глинки 'Жизнь за царя' рассматривается под названием 'Иван Сусанин'.



Владимир Раннев

**ВСТРЕЧНЫЙ РИТМ КАК МЕТОД АНАЛИЗА
ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО**

Е. Ручьевская ввела в музыковедческую практику термин «встречный ритм». Под ним она подразумевает «отличие музыкального ритма от речевого в вокальной мелодии»¹. Ученый анализирует специфику вокализации вербального текста в вокальном произведении и, как следствие — взаимодействие слов и музыки в едином музыкальном целом — романсе, арии, песне, речитативе и т. д. Суть такого анализа — соотнесение речевого ритма (то есть всех возможных вариантов произнесения текста без потери «звукового единства и искажения смысла»²) с ритмом музыкальным. Как показывает художественная практика, музыкальный ритм вовсе не обязан безоговорочно следовать ритму речевому, а может вполне противоречить ему и рождать многообразные художественные смыслы именно характером и глубиной такого противоречия. В общем «мелодико-текстовом ритме» (термин В. А. Цуккермана³) «общая закономерность взаимодействия речевого и “встречного” ритма такова: чем ближе мелодико-текстовый ритм к речевому ритму, тем меньше проявляет себя встречный ритм»⁴. Речевой ритм может настолько сильно искажаться (например, внутрислоговыми распевами, борьбой речевых и музыкальных акцентов), что при произнесении его вне музыкального контекста (то есть «произнести, сказать в темпе и ритме, предложенном композитором»⁵) «исчезнет <...> элементарное звуковое единство, исказится смысл»⁶. Общая закономерность здесь такова: «чем

¹ Ручьевская Е. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 14.

² Там же. С. 13.

³ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 215.

⁴ Ручьевская Е. Слово и музыка... С. 14.

⁵ Там же. С. 12.

⁶ Там же. С. 13.



сильнее и ярче проявляет себя встречный ритм, тем меньше остается в мелодии элементов речевого ритма»⁷.

Встречный ритм у Е. Ручьевской — это процесс взаимодействия музыки и вербального текста в одном вокальном произведении с целью создания новых художественных смыслов, недоступных каждому из них в отдельности. В этом процессе музыкальный ритм обязан соотноситься с речевой интонацией того или иного текста, а вокализируемый текст — с имманентной логикой развития музыкальной интонации.

Совокупность двух различных по природе художественных языков обнаруживается и в танце. Звук и движение человеческого тела — физические составляющие этого единства. Их свойства и внутренняя организация очевидно отличны. Тем не менее, танец, будучи по выражению Курта Закса «праматерью всех искусств»⁸, — самый исконный пример взаимодействия в художественной практике (первоначально — в рамках синкретического обряда) различных компонентов в одной целостной структуре. Эти компоненты — танцевальная музыка и хореография. Как и в вокальной музыке, они не уподобляются двум, скованным друг с другом шестеренкам. Отношения танцевальной музыки и движения многообразны. И сам характер этих отношений как раз и выступает в роли мощного смыслообразующего средства. Закс приводит несколько выразительных примеров несоответствий (точнее — специфически организованных соответствий) во взаимодействии танцевальной и музыкальной ритмики: «Как далеко заходит он на этом пути [имеется в виду танцующий, в контрасте танцевальной и музыкальной ритмики], зависит, судя по всему, от дарования и волевой устремленности. Бафиоти в Лоанго выполняют свои скачки совершенно независимо от мелодии и ритма <...> У эскимосов ритмическое сопровождение контрапунктирует с пением, например 9/8 в сочетании с 4/8 или другие сочетания; а восточноафриканские Вассегею танцуют тем медленнее, чем быстрее темп сопровождения. Этим слишком скудным наблюдениям сложно дать надлежащую оценку. Лишь при наличии в своем распоряжении большого числа убедительных свидетельств от музыкально и психологически образованных исследователей можно делать определенные выводы о совместном существовании танца и музыки. Пока же представляется, что такое фактическое единство не есть нечто данное от природы»⁹.

Примеры этих несоответствий показывают, что анализ танцевальной музыки (первичной, а не производной, то есть собственно танцев, а не ин-

⁷ Ручьевская Е. Слово и музыка... С. 14.

⁸ Sachs K. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1935. S. 7 (Здесь и далее — перевод В. Раннева).

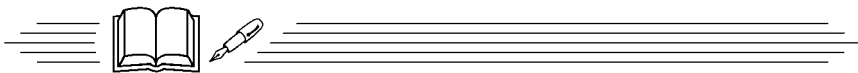
⁹ Ibid. S. 124.



64 *Entrée*

*Entrée de deux femme dancée par M.^{lle} prouost
et M.^{lle} Guiot au feste venitienne*

Рис. 2в. L. Pecour. Entrée de deux femme. Paris, 1700.



Евгений Шапиро

К ВОПРОСУ О ПЛАГАЛЬНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ

Тема, являющаяся предметом нашего рассмотрения, занимает особое (а вернее даже, обособленное) положение в современном музыкознании. Явление плагальности известно с давних времен. Естественным было бы ожидать от музыкальной науки уже сложившейся и тщательно разработанной теории в этой области. Однако работ, специально посвященных проблеме плагальности в отечественном музыкознании, очень немного.

Первым, наиболее примечательным примером стала статья В. Н. Трамбицкого 'Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии', появившаяся в середине 50-х годов¹. В последующих работах плагальность традиционно рассматривается на уровне отдельных явлений лада, чаще всего не получая соответствующего определения, т. е. вне категории плагальности. Таковы, в частности, работы В. О. Беркова², Г. Вирановского³, А. Н. Должанского⁴, Э. Е. Алексеева⁵, С. М. Сигитова⁶. Из более поздних работ следует выделить работы Е. А. Пинчукова, который, на наш взгляд, ближе других подошел к качественно новому пониманию и переосмыслению данного явления⁷.

¹ *Трамбицкий В.* Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии // Вопросы музыкознания. Вып. 2. М., 1955; *Трамбицкий В.* Гармония русской песни: исследование. М., 1981.

² *Берков В.* Гармония Глилки. М.–Л., 1948.

³ *Вирановский Г.* О возможности дальнейшего развития теории ладовых функций // Проблемы лада. М., 1972.

⁴ *Должанский А.* Избранные статьи. Л., 1973; *Должанский А.* Некоторые вопросы теории лада // Проблемы лада. М., 1972.

⁵ *Алексеев Э.* Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976; *Алексеев Э.* Раннефольклорное интонирование. М., 1986.

⁶ *Сигитов С.* Ладовая система Б. Бартока позднего периода творчества // Проблемы лада. М., 1972.

⁷ *Пинчуков Е.* Плагальный принцип монодии и происхождение генамисотоники // Проблемы лада и гармонии. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 55. М., 1981; *Пин-*



Такое состояние теории, пожалуй, можно объяснить тем, что она в первую очередь ориентировалась на профессиональную музыкальную европейскую культуру, история которой определяется становлением и развитием автентической мажорно-минорной тональности. Функциональные связи противоположного — квартового, (т. е. плагального) типа прочно заняли в ней вторичное, подчиненное по отношению к квинтовым, положение, что вытекает уже из самой этимологии греческих названий («аутентикос» — главный, основной; «плагийос» — боковой, отклоненный, побочный, косвенный). До сих пор в традиционных учебниках по гармонии, а также в изданиях справочного характера (словарях, энциклопедиях) плагальность упоминается обычно в связи с некоторыми гармоническими оборотами мажорно-минорной системы (например, I–IV–I), а также в связи с обращением к плагальным средневековым ладам при подразумеваемом их второстепенном положении в иерархии ладов и ладовых функций.

Однако с течением времени отношение к феномену плагальности у ряда музыковедов стало постепенно изменяться. Характерно в этом отношении мнение Е. А. Пинчукова: «Представление о производности, несамостоятельности этих (плагальных. — *Е. III.*) ладов оказалось не соответствующим действительным условиям их бытования, их исторической стабильности и данным по географии их распространения. В нем, на наш взгляд, проявилось стремление судить о явлении с привычных позиций тонального порядка, отчасти связанное с тем, что в поле зрения ученых был ограниченный материал»⁸.

В XX веке неприменимость классической теории музыки особенно отчетливо сказалась по отношению к блюзу, затем джазу и, впоследствии, другим видам современной неакадемической музыки (в частности, поп- и рок-музыке со всеми ее разновидностями). Обращение музыковедения ко все более широким сферам музыкальной действительности актуализировало вопрос, с одной стороны, о границах применения классических норм лада и гармонии, а с другой, — о существовании других, неклассических нормативов в данной области. Не лишен интереса и вовсе не случаен тот факт, что фольклористика как особый раздел музыкальной науки хронологически возникла гораздо позже, чем та ее часть, которая посвящена академической музыкальной культуре.

Плагальное ладообразование имеет самое непосредственное отношение к ладовой специфике важнейшего музыкального явления XX века — блюза.

чуков Е. Плагальное ладообразование в монодии и многоголосии устной традиции. Дисс. ... канд. иск. Свердловск, 1986. Рукопись.

⁸ Пинчуков Е. Плагальное ладообразование... С. 4.

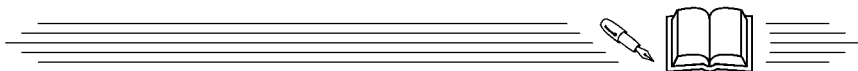


Пример 4. Ф. Лист. 'Псалом' ('Альбом путешественника', № 7).

а) в оригинале

б) в ракоходе

ми». В результате функциональность и в прямом и в возвратном движении оказывается вполне классической. В кадансе T-S-D-T функциональность проявляется в концентрированном виде на протяжении небольшого отрезка времени и поэтому ее поворот в обратную сторону сразу же воспринимается на слух. В других случаях — при растянутости во времени — ракоходное изменение вектора интонационного движения услышать гораздо труднее. К тому же, кребс как прием используется в музыке не так часто. Следовательно, вертикальная инверсия в этом плане более эффективна, чем горизонтальная.



Евгений Шаперо

БЛЮЗОВЫЙ ЛАД КАК ПЛАГАЛЬНАЯ МИКСОДИАТОНИКА

Среди всего многообразия явлений нашей современной музыкальной действительности ведущую роль в массовом сознании ныне прочно заняла музыкальная культура «родом из XX века», которой не знал наш непосредственный предшественник — XIX век. С ее образцами мы (нередко сами того не желая) сталкиваемся буквально каждый день. Она заполняет радио- и телеэфир, аудиокассеты и компакт-диски, Интернет и концертную эстраду. Ее составляют поп-эстрада блюзовой и неблюзовой традиции, а также рок и джаз со всеми их разновидностями. По-видимому, корректнее всего эту область культуры определить как современная неакадемическая музыка.

Литературы по названной теме существует великое множество, но она (помимо справочников и монографий) посвящена, по большей части, общеэстетическим и историческим аспектам этого феномена. Собственно же музыкально-теоретических работ здесь не так много. Во всяком случае, значительно меньше, чем работ, относящихся к академической музыке и это отнюдь не потому, что тут уже все ясно и исследовать особенно нечего. Напротив, в современной неакадемической музыкальной культуре существует множество фактов, не получивших удовлетворительного объяснения в русле общепринятых теоретических представлений. Некоторые исследователи приходят к выводу о том, что существующий теоретический «багаж» вообще не пригоден для исследования такого рода явлений. Другими словами: поскольку, скажем, джаз — это «особая» музыкальная культура, то и теория, адекватно описывающая его, должна быть «особой» (точнее — обособленной от всего остального музыкознания). Очень четко сформулировал такой подход известный американский джазовый эксперт Джеймс Линкольн Коллиер: «Джаз — это вещь в себе, и попытка анализировать его, используя методы европейской теории музыки, имеет не больше шансов, чем старания понять поэзию, исходя из законов прозы»¹.

¹ Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М., 1984. С. 14.



Сразу же следует сказать, что автор данной статьи не разделяет таких воззрений. Сочинение теорий *ad hoc* по каждому отдельному поводу никогда не приветствовалось в науке, т. к. подрывает саму возможность сделать сколько-нибудь значимые научные обобщения. Фольклористы, например, никогда не работают в полном отрыве от академической музыковедческой традиции, хотя объекты их исследования по своим нормативам очень сильно отличаются от классических. Поиск новых подходов и создание новых направлений в музыковедении должны идти не по линии дробления музыкальной науки на излишне специализированные отрасли, (к примеру, в виде создания какого-либо «джазоведения» etc), а в направлении более гибкого и диалектичного применения на уже существующей методологической базе обновленного (т. е. в чем-то переосмысленного) и расширенного понятийного аппарата традиционной теории².

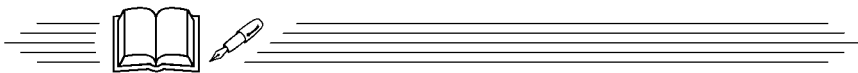
В предлагаемой статье речь пойдет о том ладовом «зерне», из которого выросла вся современная неакадемическая музыкальная культура — о ладовой системе блюза. Это не случайно, так как лад является «визитной карточкой» музыки как вида искусства. Ю. Холопов по этому поводу пишет, что «лад есть специфически музыкальное средство (то есть не существующее в других видах искусств и в этом смысле — “сердцевина музыки”»)³. Неудивительно, что проблемы лада всегда находятся в центре внимания музыкальной науки.

На первый взгляд может показаться, что блюзовый лад не содержит в себе уже никаких загадок. Он хорошо известен и многократно описан в музыковедческой литературе, посвященной джазу и блюзу. Споры вызывает разве что только его происхождение (на этот счет существует ряд гипотез). Но так ли это на самом деле? Ведь нередко бывает, что именно в «хорошо изученном» и скрывается что-то действительно новое. Из немногих наших искусствоведов, занимающихся проблемами современной неакадемической музыки следует отметить профессора Нижегородской консерватории В. Сырова, который, по сути, впервые в отечественной теоретической литературе уделил пристальное внимание музыковедческому анализу рок-музыки, подойдя к указанной теме весьма серьезно и компетентно. Ладовые аспекты, затрагиваемые в таких его работах как ‘Стилевые метаморфозы рока или путь к «Третьей музыке»’⁴, а также ‘Блюз и ладовое мышление рока’⁵,

² Такой подход, разумеется, не отрицает существования самостоятельных направлений в музыковедении. Речь здесь идет только о том, чтобы не воздвигать между ними излишних перегородок.

³ *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 2003. С. 34–35.

⁴ *Сыров В.* Стилевые метаморфозы рока или путь к «Третьей музыке». Н.-Новгород, 1997.



Всеволод Кирпичников

**ИНТЕРВАЛЬНО-РИТМИЧЕСКАЯ «ГЕОМЕТРИЯ»
ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ГЛАЗУНОВА**

Я люблю следить за расположением и распределением голосов, и разве хорошая партитура не напоминает картины звездного неба? Какой порядок и связь — от луча к лучу. словно нити протянуты!

А. Глазунов

*Скажи мне, чертежник пустыни,
Сыпучих песков геометр,
Ужели безудержность линий
Сильнее чем дующий ветер?*

О. Мандельштам

В творческом облике Александра Глазунова удивительным образом сочетались противоположные качества. Хранитель классической традиции сосуществовал в нем с новатором, чутко откликающимся на веяния эпохи. Многие современники видели в нем ретрограда, не сумевшего в своем творчестве переступить порог XX столетия. Такое мнение не лишено оснований. Известно, что Глазунов не принимал радикальных новаций даже у великих мастеров прошлого, не говоря уже о сочинителях младшего поколения¹. Но в то же время, в его собственных опусах проступают черты,

¹ В частности известно, что Глазунов высказывался за исправление начальных тактов финала Девятой симфонии Бетховена. Звучание малой ноты на фоне тонического трезвучия было для Глазунова невыносимо, и он предлагал смягчить бетховенский аккорд посредством замены его гораздо более благозвучным малым доминантовым нонаккордом. Несомненно, что это обусловлено индивидуальным слышанием композитора, чуждавшегося незаполненной или разорванной гармонической вертикали (*Глазунов А.* Бетховен как композитор и мыслитель // Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 470).



более свойственные наступающему XX веку, нежели XIX. Признаки нового композиторского мышления не бросаются в глаза: композитор как будто намеренно стремился сгладить «острые углы», преподнести нечто небывалое под видом привычного. Как предвосхищение открытий Прокофьева и Шостаковича воспринимается опыт «равноинтервального» выстраивания линии в основной теме Скерцо Седьмой симфонии Глазунова, созданной в 1902 году. Эта «тема-змейка» (определение Б. Асафьева), «проскальзывающая» на фоне квартсептаккорда, основана на последовании восходящих кварт и нисходящих квинт. Приведенный пример при ближайшем рассмотрении оказывается далеко не единственным случаем особых интервальных конструкций в обширном композиторском наследии Глазунова.

В творчестве Глазунова со всей определенностью прочертилась тенденция возрождения полифонических форм. Он ощущал интуитивную потребность строить музыку более на контрапунктических основаниях, нежели на гармонических. Результатом такого стремления стало не столько усиление линейного начала как такового, сколько особая *техника комбинирования интервальных конструкций в мелодической линии*. В пору учения у Н. Римского-Корсакова, Глазунов записывает в своем дневнике: «Сегодня я сочинил d-мольную трехголосную фугу и сочинил хорал, сопровождаемый канонем. Это трудно, но не невозможно. Притом я нашел ключ к их сочинению: *следует выбирать мелодии, в которых одна нота от другой отстоит на секунду или на кварту (квинту)*» (курсив мой. — В. К.)². Этот документ свидетельствует о том, что Глазунов уже в юности проникал в тайные тайных искусства контрапункта. Заметим, что выделенные автором дневника кварто-квинтовые соотношения с соединительной секундой оставались актуальными для его творчества и в дальнейшем. В зрелых сочинениях окончательно откристаллизовался принцип выведения основных тематических элементов из одной структурной единицы.

Особое внимание к интервалу как к конструктивной единице проявилось у композиторов второй половины XIX века. Достаточно вспомнить творчество Иоганнеса Брамса. В его фактуре, как отмечает А. Климовицкий, «интервалы не диктуются вертикалью, а ее создают, образуют»³. И в музыке Глазунова также нередко интервальный принцип «сложения» музыкальной

² *Беляев В.* Глазунов. Жизнь и творчество. Т. 1: Жизнь. Пг., 1922. С. 33.

³ *Климовицкий А.* Культура памяти и память культуры: к вопросу о механизме музыкальной традиции (Доменико Скарлатти Иоганнеса Брамса) // И. Брамс. Черты стиля. СПб., 1992. С. 248. Напомним, что терции и сексты — излюбленные интервальные константы брамсовского стиля, из которых нередко складывается и мелодия, и гармоническая фигурация.



«опасные» тоны *fis* и *cis*, отстоящие на тритон от предыдущего мотива, не акцентируются и функционируют в качестве вспомогательных нот. В итоге, при непосредственном восприятии на первый план выступает симметрия разнонаправленных полутоновых ходов, интервальная же основа остается скрытой.

Пример 1.

а) А. Глазунов. Фуга a-moll. Op. 101, тема.



б) А. Глазунов. Фуга C-dur. Op. 101, тема.



в) Л. Бетховен. Missa solemnis. Credo.



г) Л. Бетховен. Missa solemnis.
Agnus Dei. Dona nobis pacem.



д) Л. Бетховен. Соната № 31. Op. 110. Финал, тема фуги.

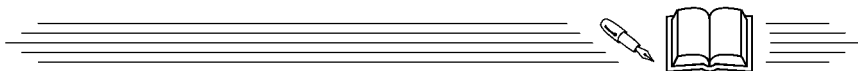


е) А. Глазунов. Фуга c-moll. Op. 101, тема.



ю) П. Хиндемит. Ludus tonalis. Фуга in E, тема.





Наталья Варядченко

**СТРУКТУРА ПЕРИОДА КАК ОСНОВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ С. СЛОНИМСКОГО**

Интенсивность и разнообразие стилистических поисков в музыкальном мире сегодняшнего дня оттеняется и подчеркивается приоритетной для многих современных отечественных композиторов линией творчества — линией продолжения и развития традиций музыкальной классики.

Такая линия наблюдается и в творчестве С. Слонимского конца 1980-х – 2000-х годов, что сказывается в используемых им структурах и отдельных элементах музыкального языка. Опора на классические традиции ошутима во многих аспектах его творчества, в частности в значительном пласте камерно-вокальной лирики от самых ранних сочинений и по настоящий день (1960-е – 2000-е годы).

Прообраз русского романса XIX века и сегодня имеет важное значение для композитора, дополняя эксперименты в его камерно-вокальной музыке: с исполнительскими составами ('Песни трубадуров' для сопрано, тенора, четырех блок-флейт и люгнги, 1975), со стилистическими новациями (додекафонно-серийный метод и сонористика в 'Польских строфах', 1963 для сопрано и флейты и 'Лирических строфах' на стихи Е. Рейна, 1964 для голоса и фортепиано) и жанровыми микстами (имеется в виду влияние формообразующих принципов эстрадно-джазовой музыки в сюите 'Человек из бара' на стихи Е. Рейна для баса, саксофона и фортепиано, 2001 и др.).

Обращение композитора к традиционному романсу связано с общей тенденцией последних десятилетий XX века — возникновением у многих композиторов петербургской и московской школы (на фоне самых парадоксальных стилистических и жанровых поисков) камерно-вокальных сочинений, преломляющих стилистику (мелодику, фактуру, гармонические обороты) и композиционные особенности русского романса XIX века¹. Черты му-

¹ Можно вспомнить следующие камерно-вокальные циклы: 'Лирика Пушкина' Б. Чайковского (1972), 'Тихие песни' В. Сильвестрова (1977), 'Твой облик милый'



зыки XIX столетия просвечивают сквозь индивидуальную манеру письма современных авторов. Выбирая такой путь, С. Слонимский наделяет жанр чертами, специфическими именно для него: трактовка форм и синтаксических структур явно тяготеет к классической, в то время как у его современников соподчинение синтаксических структур выражено достаточно слабо, ощущение целого в подобных периоду структурах возникает из «сложения» построений и имеет результирующий характер. Согласно терминологии С. Богомолова, это — аддитивные (прибавительные) структуры, противоположные по принципу взаимосвязи построений периодическим дивизивным (разделительным) структурам, приоритетным для С. Слонимского².

В сочинениях, ориентированных на жанр русского «бытового» романа начала XIX века, типичные для последнего фактурные и мелодические рисунки фортепианной и вокальной партий преломлены сквозь индивидуальную стилистику С. Слонимского ('Романсы на стихи А. Ахматовой', 1969, 1989³; романс 'Девушка пела' на стихи А. Блока, 1970; 'Шесть романсов на стихи О. Мандельштама', 1990; 'Три романа на стихи А. Кушнера', 2000)⁴.

Традиции «золотого фонда» русской камерно-вокальной лирики (П. Чайковского, С. Рахманинова, отчасти М. Мусоргского) угадываются в композиционных и синтаксических структурах таких сочинений как 'Десять стихотворений А. Ахматовой', 1974, 'Четыре стихотворения О. Мандельштама', 1974, романсы 'Пророк', 'Молитва' на стихи М. Лермонтова, а также 'Памятник' на стихи Г. Державина (из цикла 'Шесть романсов на стихи М. Лермонтова и Г. Державина', 1998). Заметим, что жанр романса-монолог, развивавшийся параллельно классическому романсу в XIX веке

на стихи А. Пушкина (1980), 'На снежном костре' на стихи А. Блока (1981) Э. Денисова, некоторые романсы В. Баснера из цикла 'Восемь стихотворений А. Ахматовой', Песня (№ 1) Г. Корчмара из цикла на стихи М. Цветаевой и др.

² Богомолов С. Песни Ф. Шуберта как высокий жанр. Дисс. ... канд. иск. СПб., 2000. С. 112–113.

³ К циклу из шести романсов на стихи А. Ахматовой, написанному в 1969 году, Слонимский позже — в 1989 году — добавил еще один романс 'Белой ночью', поставив его в цикле на первое место. Здесь и далее ссылка на тот или иной романс из этого цикла осуществляется на основе версии 1989 года (Романсы ленинградских композиторов на слова А. Ахматовой. Л., «Советский композитор», 1989), получившей общее название 'Романсы на стихи А. Ахматовой'.

⁴ В последние годы на первый план выходят песни-стилизации «бытовой» городской лирики начала XIX века, в которых индивидуальные черты стилистики С. Слонимского несколько затушевываются (песни на стихи С. Есенина, 1996, А. Городницкого, 1999, Н. Рубцова, 2001).



Схема первой части романса П. Чайковского:

1-е простое предложение ¹⁸	2-е простое предложение
6 + 3 (фортепианная связка, первый такт которой возникает на вторгающемся кадансе в шестом такте)	неделимая на сегменты структура
8 тактов	7 тактов
3-е простое предложение	4-е простое предложение
аналогично 1-му предложению	аналогично 2-му предложению
8 тактов	7 тактов

Схема первой части романса С. Слонимского¹⁹:

1-е простое предложение	2-е простое предложение
7 + 2 (фортепианная связка)	7 + 3 (фортепианная связка)
9 тактов	10 тактов
3-е простое предложение	4-е простое предложение
аналогично 1-му предложению	аналогично 2-му предложению
9 тактов	10 тактов

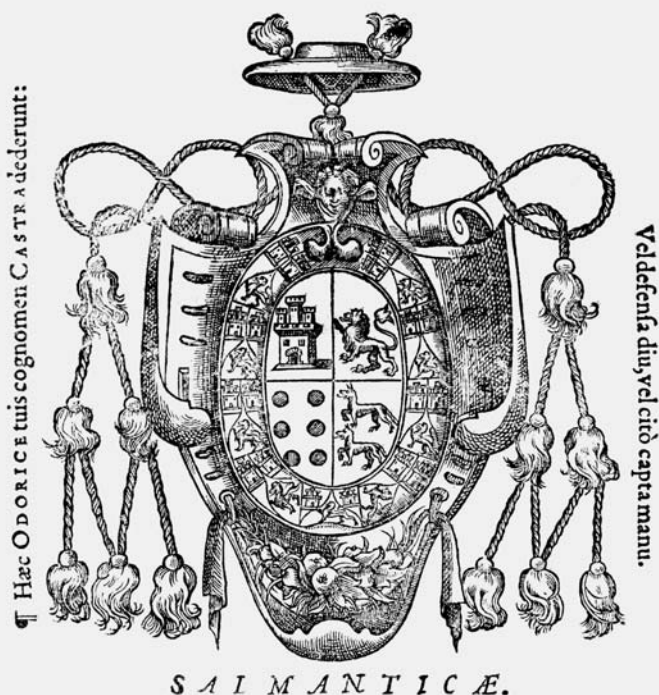
¹⁸ Употребляемый здесь термин *простое предложение* был предложен Б. Кацем на лекциях, которые он читал в течение многих лет в Музыкальном училище им. М. П. Мусоргского. Использование такого термина вызвано тем, что сложный период состоит, как и простой, из четырех «низших» кадансирующих синтаксических построений, поэтому в данном случае целесообразно называть их не фразами, а простыми предложениями, объединяемыми, как и в простом периоде, в два «высших» сегмента, которые Б. Кац обозначил как *сложные предложения*. Привычные термины традиционной теории, такие как «большие предложения» (Е. Ручьевская), «малые периоды» (Е. Ручьевская) или «простые периоды» (Л. Мазель) представляются не совсем корректными. Термин «большие предложения» не определяет степени сложности структуры, а понятия «малый» или «простой период» символизируют момент завершенности этого построения. На самом деле в сложном периоде за первой лишь относительно завершенной синтаксической единицей (сложным предложением) следует продолжающее его развивающее построение — второе *сложное предложение*, которое действительно приводит к абсолютной законченности целого.

¹⁹ Общая форма романса С. Слонимского — простая трехчастная композиция с усеченной репризой.

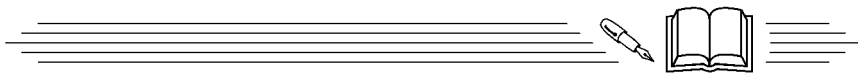
FRANCISCI SALINAE BURGENSIS
ABBATIS SANCTI PANCRATII

*de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, & in Academia Salmanticensi
Musicae Professoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae
veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum
pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, & demonstratur.*

C V M duplici Indice Capitum & Rerum.



F. Salinae. *De musica* (1577). Титульный лист издания.
Воспроизведено с разрешения НМБ СПбГК (Шифр XVI-II/A-372).



Константин Васильев

**ОБ АВГУСТИНОВСКОМ НАСЛЕДИИ
В РИТМИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ Ф. САЛИНАСА**

Наследие Франсиско Салинаса (Francisco Salinae, 1513–1590), одного из крупнейших испанских музыкальных теоретиков XVI века, до сих пор остается практически неизученным как в европейском, так и русском музыкознании. Соотечественник Салинаса Ф. Педрель (Felipe Pedrell, 1841–1922), характеризуя научный масштаб ученого, отмечает: «его прославляли как человека почти божественного»¹.

В фундаментальном сочинении ‘De musica libri VII’ (‘Музыка в семи книгах’)² Франсиско Салинас обобщил свой богатейший педагогический опыт, огромный объем знаний о музыке Испании и других европейских стран. Семь книг трактата Салинас сгруппировал в два крупных раздела: один из них — ‘Гармоника’ — посвящен античным ладам (книги I–IV), а другой — ‘Ритмика’ — музыкальному ритму (книги V–VII).

После выхода в 1592 году второго издания более трехсот лет трактат не переиздавался³. Лишь в 1900 году в Испании он был переиздан, но не

¹ *Pedrell F. Folklore musical castillan der XVIs // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (SIMG), I, 1889–1890. S. 375. Перевод А. Зингаренко и О. Прошенко (рукопись).*

² Первое издание трактата вышло в 1577 году: Abate de San Pancraccio de Roca Scalegna. *Francisci Salinae urgensis (sic) abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, & in Academia Salmanticensi Musicae Professoris de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur & demonstratur. Cum duplici indice capitum & Rerum. Salmanticae Excudebant Mathias Gastius M.D.LXXVII. Esta tassado en seyscientos maravedis.* Второе издание относится к 1592 году (Barcelona, Petrus de Adurza). Трактат написан на латинском языке. В данной работе используется текст первого издания.

³ Специальной королевской грамотой Франсиско Салинасу и членам его семьи предоставлялись исключительные права на переиздание сочинения в течение 30 лет.



привлек к себе внимания музыковедов. В 1954 году в Ричмонде (США) был сделан микрофильм с первого издания. Существует и одно факсимильное издание: *De Musica. Facsimile-Nachdruck herausgegeben von Macario Santiago Kastner. Kassel & Basel, 1958. 438 S.*

В XIX веке на трактат Ф. Салинаса ‘*De musica libri VII*’ обратил внимание Ф. Педрель⁴. Статья содержит некоторые биографические данные, которые сообщает сам Салинас на страницах трактата, краткую характеристику сочинения и фрагмент латинского текста ‘*De musica libri VII*’ с комментариями. В качестве своей основной задачи испанский ученый видел представление музыкальных примеров кастильского фольклора, содержащихся в VI книге трактата ‘*De musica libri VII*’. Музыкально-эстетическую теорию Салинаса автор статьи выводит из Аристотеля, опираясь в ее характеристике на исследования Менендес-и-Пелайо. Теория музыкального ритма Ф. Салинаса, по мнению Педреля, основана на работах Мария Викторина, Августина и Антония де Небриха.

В XX веке серьезному изучению подверглась лишь первая часть труда — ‘Гармоника’⁵. Однако главными научными достижениями Ф. Салинаса следует считать музыкально-эстетическую теорию (она изложена во вступлении к трактату⁶) и концепцию музыкального ритма.

В отечественном музыкознании единственной развернутой публикацией о теории ритма Франсиско Салинасе на сегодняшний день остается материал, представленный В. Шестаковым в ‘Музыкальной эстетике западноевропейского Средневековья и Возрождения’⁷. Она основана на переводе статьи Ф. Педреля⁸, выполненном М. Ивановым-Борецким. К сожалению, перевод этой статьи опубликован В. Шестаковым не полностью⁹. Наиболее существенные данные и выводы, сделанные Ф. Педрелем, оказались выпущенны-

Возможно, во время указанного в грамоте срока, эти права не были переданы никому другому.

⁴ *Pedrell F. Folklore musical castillan der XVIs...* Ф. Педрель работал со 2-м изданием трактата.

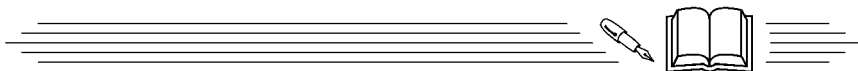
⁵ *Daniels A. The musica libri VII of Franciscus de Salinas. Diss., U. of Southern California, 1962; Daniels A. Microtonality and Meantone Temperament in the Harmonic System of Francisco Salinas // Journal of Music Theory IX, 1965.*

⁶ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Под ред. В. Шестакова. М., 1966. См. также: *Шестаков В. От этоса к аффекту.* М., 1975.

⁷ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения...

⁸ *Pedrell F. Folklore musical castillan der XVIs...* S. 372–400.

⁹ Сам В. Шестаков мотивирует выбор опубликованных фрагментов музыкально-эстетическими задачами, определяющими сборник в целом.



Ойген Хенгги

**ВОКАЛЬНАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА ШВЕЙЦАРИИ:
К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ ПАСТУШЕСКИХ МЕЛОДИЙ (1805)**

В 1805 году в честь первого праздника горных пастухов в Уншпуннен (Швейцария) Франц Зигмунд Вагнер (Franz Sigmund Wagner, 1759–1835) собрал и издал небольшой сборник под названием ‘Восемь швейцарских кюрайен, с музыкой и текстом’ (‘Acht Schweizer-Kuehreihe, mit Musik und Text’)¹. Это издание имело огромное значение для музыкальной культуры страны².

С древних времен к культурной жизни альпийских горцев, к их вокальному искусству никто по-настоящему не обращался, так как горы считались почти неприступными, и главные события всегда происходили на равнинах. Лишь в XVIII веке музыкально образованные представители высших сословий стали больше интересоваться горами, их природой, жизнью и традициями местных крестьян. Они все чаще путешествовали по альпийским странам, среди которых Швейцарии отдавалось особое предпочтение. Многие были так глубоко удивлены увиденным, что не только описали свои впечатления в личных дневниках, но и издали их. К сожалению, в этих записях, как правило, еще не пользовались нотами и в качестве образцов приводились лишь тексты услышанных народных песен³, публикации которых в

¹ *Wagner F. S. von. Acht Schweizer-Kuehreihe, mit Musik und Text. Bern, Ludwig Albrecht Haller, 1805.*

² Традициям Швейцарии в связи с историей йоделя посвящены статьи: *Хенгги О.* Швейцарский йодель: к истории жанра // Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории. Вып. 3. СПб., 2004; *Хенгги О.* Народная музыка швейцарских Альп: к истории первых публикаций // Сборник статей иностранных студентов и аспирантов. Вып. 1. СПб., 2005; *Хенгги О.* Йодельское общество Швейцарии. К истории развития // Сборник статей иностранцев, обучающихся в СПб. Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2. СПб., 2006.

³ Редким исключением является описание Й. Г. Эбелем путешествия, сделанного им в конце XVIII века по Швейцарии, в том числе и кантону Аппенцель. Между



таким виде характерны для конца XVIII – начала XIX веков (например, изданный в 1806/08 А. Арнимом и К. Brentano ‘Волшебный рог мальчика’).

Открывая собой целый ряд публикаций музыки и текстов народных песен, сборник 1805 года дает возможность приблизиться к истокам специфического жанра швейцарской культуры — йоделя, который из фольклорной формы постепенно перерос в яркий и самобытный современный жанр, имеющий авторство. Хотя образцы пастушеского йоделя по разным причинам не попали в это издание, его признаки обнаруживаются в различных особенностях опубликованных мелодий.

В основе вокального фольклора первобытных племен всего мира до сих пор можно обнаружить возгласы, кличи и небольшие мелодии, исполняющиеся без слов в грудном или фальцетном регистрах. В Альпах местные жители, общаясь между собой сигналами на значительных расстояниях от одной горной вершины или стороны долины к другой, часто меняют регистры, чем достигают бóльшей “дальнобойности” голоса. В немецкой Швейцарии из подобных сигналов со временем родились мелодии, получившие в народе различные названия: *Chuererie*, *Rugguser*, *Zeuerli* и т. д. Об их солидном возрасте свидетельствует «двухголосная инструментальная обработка мелодии ‘Appenzeller Kuehreyen. Lobe. Lobe’ в жанре бициния⁴, которую издал Георг Пау еще в 1545 году»⁵. Данный пример показывает, что уже в XVI веке пастухи исполняли свою музыку не только голосом, но и на инструментах.

Песни или пение горных пастухов Альп, тесно связанные с немецким и французским фольклором соседних стран, в Швейцарии получили название *кюрэйн* (*Kuehreißen*), сокращенно *райэн* (*Reihen*), во французской Швейцарии *ран де вау* (*Ranz des vaches*)⁶. В них сельчане рассказывали о

152 и 153 страницами первого тома он приводит на дополнительных листах семь пастушеских мелодий без слов, которые записал с живого звучания, подчеркнув при этом в своих комментариях, что данный вид пения «никогда не исполняется со словами» (*Ebel J. G. Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell. Wolfische Buchhandlung, Leipzig, 1798. S. 152; перевод мой. — О. Х.*).

⁴ В музыкальном словаре Гроува термин “бициний” получает следующее определение: «Бициний (*bicinium*). В XVI веке — учебная пьеса для двух инструментов (в лютеранских странах). В настоящее время этим термином обозначается любая двухголосная композиция Возрождения или раннего барокко» (Музыкальный словарь Гроува. М., 2001. С. 117).

⁵ *Baumann M. Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikalische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Amadeus, Winterthur ZH, 1976. S. 117.*

⁶ Реально слово *Kuehreißen*, а также родственные ему — *Chueraia*, *Chuerarie*, *Chuererie*, *Kueraia*, *Kuerein* и др. — произносятся в диалекте иначе. В письменном



Пример 1. Кührreihen der Oberhasler.

Kührreihen der Oberhasler.

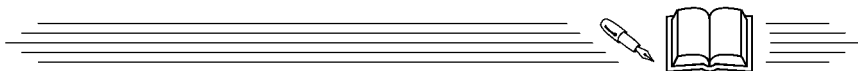
Quinter.

Har Kuchli! So loben! Sie unten hoch oben! Trüb usen, Trüb yne, den Reissen anstimmen, Bring Jersf die Dreyheltsußl
Die Brämt und Gnger, die Räml und Stnger, Die Mätschen, die Galtten, die Zungen, die Älten, Trüb o fry wacker ju.

Die Grosse, die Reissen, die G'meinen, muß ynen tsu.

Sechste.

Nich Schöpfell hab e gute Müsch, am Freytig wemmer fahren. Es Zi ger und Bels nit, dess das Laß. de effen
Hidely! A die will is nit spahren.



Фёдор Калинин

ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО А'САРЕЛЛА И. БРАМСА

Что представляет собой в наше время хоровое творчество а'сарелла Брамса? Вопрос адресуется как исследователям, так и исполнителям. На сегодня зарубежная научная литература о Брамсе изобилует множеством статей, эссе, очерков по симфонической, инструментальной и камерной музыке композитора, однако пока мало затронутой остается область хоровой музыки без сопровождения, представляющая огромный интерес для изучения. В отечественной музыкальной литературе, связанной с хоровой музыкой а'сарелла Брамса, наблюдается и вовсе большой пробел.

В России этот пласт хоровой музыки Брамса очень редко проникает в концертные залы. На Западе она звучит достаточно часто, особенно в Германии и США. Если немецкая культура непосредственно связана с именем Иоганнеса Брамса, то в Америке хоровая музыка а'сарелла Брамса приобрела большую популярность, пожалуй, за счет общей доступности для слушателя мелодико-гармонического языка композитора. В США хоры а'сарелла Брамса встречаются в репертуарах многих хоровых коллективов, в частности, хора университета Индианы, хора Калифорнийского университета. Быть может, поэтому зарубежные исследователи затрагивают в своих очерках не только теоретические, но и исполнительские аспекты.

Одна из первых крупных работ по хоровому творчеству а'сарелла Брамса принадлежит немецкому исследователю Зигфриду Кроссу¹. В ней впервые проводится подробный исторический и теоретический анализ наиболее значительных хоровых сочинений композитора. Второй важной работой по хоровому творчеству Брамса является диссертация Ганса Михаэля Бюрле 'Исследования исторической значимости хоровых сочинений а'сарелла И. Брамса. Очерк об истории хоровой музыки'². В ней автор осуществляет

¹ Cross S. Die Chorwerke von Johannes Brahms. Berlin. Max Hesses Verlag, 1958.

² Beuerle H. M. Untersuchungen zum historischen Stellenwert der A Capella-Kompositionen von Johannes Brahms. Ein Beitrag zur Geschichte der Chormusik. Frankfurt am Main, 1975.



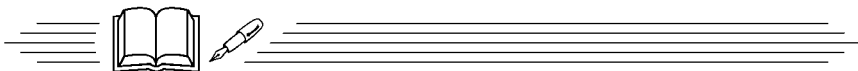
своеобразный «биографический» экскурс в хоровое творчество композитора. Эти две работы стали отправной точкой для исследователей следующего поколения, которые концентрируют свое внимание уже больше на анализе конкретных хоровых произведений Брамса, и, в первую очередь, крупных хоровых сочинений с использованием оркестра. 'Немецкий Реквием' подробно рассматривают Дэниель Беллер-МакКенна и Адам Масгрейв — ведущие современные исследователи творчества Брамса³.

Редкое использование музыки Брамса в репертуарах российских хоровых коллективов можно объяснить тем, что дирижеры-хормейстеры попросту не придают ей должного внимания, недостаточно фиксируют аспекты, образующие сущность брамсовских хоровых сочинений, полагая, что хоры *a'capella* — всего лишь небольшие, скромные произведения, в основе которых лежит немецкая песня. Такой важнейший момент как связь поэтического слова с музыкой, с ее мелодической и гармонической тканью, чаще всего остается за пределами внимания. Основной проблемой здесь, по-видимому, является недостаточное понимание хормейстерами самого поэтического текста, отсутствие должной скрупулезности в изучении его преломления в музыке.

Несомненную художественную ценность составляет сама музыкальная ткань хоровых сочинений Брамса. В ней переплетаются различные элементы из других сфер творчества композитора, прежде всего, сольной песни. Характер, динамика, рельефность мелодического рисунка, наравне с гармонией, в хоровой музыке Брамса представляют собой также особый интерес для исследования.

Брамс обращался к жанру хоровой музыки на протяжении всей своей жизни. Со временем она стала его своеобразной «визитной карточкой». Когда Брамс в 1862 году впервые посетил Вену, культурную столицу «немецкоговорящей» Европы XIX столетия, его хоровые произведения уже были там известны. Связано это с тем, что судьба, так или иначе, сталкивала Брамса с хоровыми коллективами. Еще в 1856 году, в Гамбурге, работая с местным женским хором, он уже написал и опубликовал свои первые хоровые сочинения — 'Ave Maria' Op. 12 для женских голосов и органа, 'Похоронную песню' Op. 13 для смешанного хора и оркестра, а также сделал первые обработки немецких народных песен для смешанного хора. Песня стала, по существу, главным стержнем всего хорового творчества Брамса. В наибольшей степени связь с песенным жанром очевидна в его светских хоровых сочинениях, которые сам автор так и называл — «песня-

³ *Musgrave M.* Brahms. A German Requiem. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; *Beller-McKenna D.* Brahms and the German Spirit. Harvard University Press, 2004.



Татьяна Чижова

АНТонио Мария Валенсия: ЛЮБОВЬ И ПОКАЯНИЕ

... Соответствовать самому себе можно в любой период истории; можно жить, оставаясь самим собой, обрекая себя на сложную судьбу, и тогда, быть может, именно вы прикоснетесь к струне истории, и она зазвучит от вашей руки...

Л. Н. Гумилёв

С жизнью и творчеством Антонио Марии Валенсии (1902–1952) связаны значительные завоевания в развитии музыкальной культуры Колумбии первой половины XX века.

Антонио Мария Валенсия родился в городе Кали 10 ноября 1902 года. Основы музыкального образования Антонио получил из рук своего отца, учителя музыки Хулио Валенсии. Прогресс в обучении был, видимо, очень быстрым, так как через шесть месяцев после начала занятий, в 1912 году, состоялось уже первое выступление Антонио Мария в Кали, а в 1913 году в Боготе, в театре Олимпия. Успехи Антонио Марии порождают у его родителей честолюбивые помыслы сделать мальчика виртуозом-исполнителем. В 1916 году молодому музыканту, за плечами которого были не только многочисленные концерты в Колумбии, но и гастроль в Панаме и Северной Америке, была присуждена стипендия Национальной Консерватории в Боготе. Отец Марии понимал, что сын должен получить профессиональное образование. Однако в Национальной консерватории в тот момент не было сильного, яркого преподавателя по классу фортепиано. Чтобы не быть обязанным учебному заведению, Мария отказывается от стипендии и начинает частным образом заниматься у профессора Онорио Аларгона, блестящего пианиста, получившего образование в консерваториях Лейпцига и Парижа. К этому времени Антонио Мария уже считался одаренным артистом, юный возраст которого не мешал углубленному проникновению в содержание исполняемых произведений.

В 1923 году знаменитая парижская Schola Cantorum приняла Валенсию в ряды своих учеников. Его педагогами были Венсан д'Энди (композиция), Пауль Бранд (фортепиано), Поль Ле Флем (контрапункт). После получения диплома преподавателя и солиста выпускнику было предложено место пе-



дагога по классу фортепиано в Schola Cantorum. Однако Валенсия отклонил это предложение, так как хотел вернуться на родину, чтобы воплотить свою мечту в жизнь по созданию в Колумбии системы профессионального музыкального образования.

По возвращении в 1929 году Валенсия назначается на пост инспектора по учебным планам Национальной Консерватории в Боготе. Основанная в Боготе в 1910 году на базе уже существовавшей Национальной академии музыки, консерватория долгие годы была единственным крупным музыкальным учреждением Колумбии. Под руководством Урибе Ольгина (1910–1935) была проделана большая работа — как педагогическая, так и административная. Консерватория к этому времени прославилась своим обществом Симфонических концертов, хоровыми коллективами, богатой библиотекой. Однако отсутствие современных методов обучения, дух академизма, превалирующие личные критерии со временем привели к кризису образовательной системы и к острой полемике о том, нужна ли Колумбии консерватория. В годы, когда еще не было традиций работы высшего музыкального учебного заведения и когда само учебное заведение еще не доказало необходимость своего существования, взгляды Валенсии на профессиональное музыкальное образование раздражали многих. Некоторые музыкальные деятели, будучи противниками директора Национальной консерватории Урибе Ольгина, неверно увидели в Валенсии предводителя новой музыкальной школы, которую можно было бы противопоставить консерватории. Реакционно настроенная общественность не поняла позиции Валенсии, его желания игнорировать все слухи, его отказа от выступлений в печати. В 1931 году Валенсия принимает решение об увольнении из консерватории. В 1932 году он переезжает в свой родной город и полностью посвящает себя организации Консерватории в Кали. Ее открытие состоялось в 1933 году.

Чрезвычайно большое значение для колумбийской музыкальной культуры имеет книга Марии Валенсии ‘Краткие очерки о музыкальном воспитании в Колумбии’, опубликованная в 1932 году¹. Материалы этой книги сохраняют свою ценность и в настоящее время, потому что автор смог раскрыть фундаментальные проблемы колумбийской музыкальной культуры и показать пути решения, необходимые для заполнения пробелов и устранения недостатков.

В 1936 году Валенсия принял предложенный ему пост директора Национальной Консерватории в Боготе. В течение полутора лет, показывая пример удивительной работоспособности, не оставляя концертную и ком-

¹ *Valencia A. M. Breves apuntes sobre la educacion musical en Colombia, Bogota, Editorial A. J. Posse, 1932.*



Вера Савинцева

**ЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ
В ОПЕРЕ М. И. ГЛИНКИ 'ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ':
ОТ «ОПЕРЫ СПАСЕНИЯ» К «БОЛЬШОЙ РУССКОЙ ОПЕРЕ»**

Первая русская классическая опера постоянно привлекает к себе внимание исследователей. В 90-е годы XX века состоялась дискуссия о подлинном тексте оперы, появились записи оперы с восстановленным названием 'Жизнь за царя' и с оригинальным текстом барона Егора Розена. Сегодня первая опера Глинки наводит на новые размышления и требует исторических обобщений, интерес исследователей в большей мере сосредотачивается на установлении связей между русской и европейской оперой, на претворении Глинкой европейских влияний.

М. Черкашина подробно рассматривает сочинение Глинки в ряду европейских опер исторического жанра¹. Исследователь отмечает сочетание в эстетике Глинки классицистских и романтических черт. Вместе с тем в ее работе акцентирована дискуссионность и малоизученность проблемы исторического жанра в опере.

В работах Т. Щербаковой применительно к 'Жизни за царя'² возникает термин *большая русская опера*. Этот термин указывает на общность произведения Глинки с жанром *большой французской оперы*. Автором подчеркиваются литературно-философские, религиозные аспекты; в то же время структурно-драматургические параллели — оперы Глинки и европейские оперные традиции — не становятся предметом изучения.

Е. Ручьевская относит 'Жизнь за царя' Глинки, наряду с 'Хованщиной' Мусоргского, к *большому стилю русской оперы*. Автор также рассматривает «итальянизмы» первой оперы Глинки в связи с проблемой *слово и музыка*³.

¹ Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.

² Щербакова Т. Большая русская опера: истоки жанра и стиля. Очерки. Минск, 2003; Щербакова Т. Черты священнодействия в опере М. И. Глинки 'Жизнь за царя' // Музыкальная Академия, 2000, № 4. С. 154–157.

³ Ручьевская Е. 'Хованщина' Мусоргского как художественный феномен. СПб., 2005.



С. Слонимский в лекции, посвященной 200-летию юбилею Глинки, дает развернутую характеристику европейских влияний и тенденций в творчестве Глинки:

«Среди классиков, особенно любимых Глинкой — Бах и Гендель, Глюк, Моцарт, Бетховен, Россини, Беллини и Доницетти. Симфоническое развитие в ‘Жизни за царя’ имеет общие черты с драматургией ‘Фиделио’ и 9-й симфонией Бетховена. Сопрано-остинато ‘Камаринской’ родственно вариациям Трио из Скерцо Девятой симфонии, пожалуй, и некоторым “русским квартетам” Бетховена, остинатным построениям его Седьмой симфонии. Инструментальная палитра ‘Испанских увертюр’ не лишена некоторого параллелизма с берлиозовскими партитурами, а ‘Вальса-фантазии’ — с россиниевскими, веберовскими и штраусовскими.

В ‘Жизни за царя’, несомненно, учтен и глубоко, самобытно трансформированный опыт итальянской оперы (особенно Беллини). Увертюры к обоим операм Глинки написаны композитором, досконально изучившим веберовские оперные увертюры. В ‘Руслане’ заметно оригинальное преломление оперных новаций Вебера (‘Оберон’), инструментовки, вокально-симфонической драматургии и формы “больших опер” Мейербергера, роскошных колористических арий итальянских мастеров от Россини до Доницетти. Все эти новейшие в те времена творческие завоевания европейской музыки отнюдь не копируются, а развиваются и преображаются смело, оригинально и очень по-русски»⁴.

Значительным событием современной глинкинианы стали публикации источниковедческого характера — исследование М. Арановского, посвященное опере ‘Руслан и Людмила’⁵, публикация ‘Испанского альбома’ М. И. Глинки, а также материалы Г. Копытовой, Рамона Сабрино и Антонио Альвареса Каньибано, связанные с испанским путешествием композитора⁶.

В зарубежном музыкознании также ставится проблема претворения традиции *grand opera* в русской опере XIX века. Актуальность и малоизученность этой проблемы акцентированы в статье Марины Фроловой-Валькер ‘Большая опера в России: фрагменты ненаписанной истории’⁷.

⁴ Слонимский С. Чудо Глинки // Музыкальная Академия, 2004, № 4. С. 156.

⁵ Арановский М. Рукопись ‘Первоначального плана’ оперы ‘Руслан и Людмила’. Факсимиле. Расшифровка. Исследование. М., 2004.

⁶ Копытова Г. Documentos de músicos españoles en los archivos y bibliotecas de San Petersburgo y Mosku. Ramon Sobrino. La música en España a la llegada de Glinka. Antonio Alvares Kanibono. El viaje de Glinka por España // Relaciones musicales entre España y Russia. Madrid, 1999.

⁷ Frolova-Valker M. Grand opera in Russia: fragments of unwritten history // The Cambridge companion of Grand opera. Edited by Charlton, David. 2003.



Наталья Селиверстова

**ИЗ ИСТОРИИ КАФЕДРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Беспамятство — бич времени...

Сохранение лучших традиций — часть школы артиста музыкального театра. Знание истории театра — знание школы. Только беспаятство мешает современной школе театра творчески осмыслить и осознать практические указания мастеров прошлого.

Роман Тихомиров

Предмет настоящей статьи — драматическая история становления оперного класса консерватории, отразившая борьбу взглядов на задачи консерваторского обучения и судьбу русской оперной культуры во второй половине XIX века. Впоследствии стало очевидным, что первоначальный проект Рубинштейна, полагавший консерваторию как цитадель концертно-театральной деятельности в России, а не школой инструменталистов, оказался единственно верным. Класс оперных упражнений в своих бесчисленных исторических метаморфозах на пути к формированию кафедры музыкального театра выстоял в тяжелой борьбе за существование и на всех этапах этого пути постоянно решал многие сложные проблемы комплексного воспитания оперных певцов.

Казалось бы, история одной кафедры музыкального вуза — не столь уж значительная тема для научного исследования. Однако кафедра музыкального театра, объединившая класс оперной подготовки и учебно-производственную практику в театре консерватории, синтезирует совместные усилия вокалистов, дирижеров и режиссеров, необходимые для достижения конечного художественного результата их деятельности — студенческого оперного спектакля на сцене Театра консерватории. В значительной степени от этого результата зависит не только оценка качества работы вокально-режиссерского и дирижерского факультетов, но и дальнейшая судьба российского оперного искусства: на кафедре музыкального театра, с помощью режиссера и дирижера, молодой вокалист учится воплощению музыкальной драматургии в живой сценической пластике, а на сцене Театра консерва-

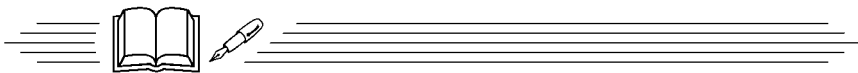


тории дирижер и режиссер помогают органичному включению начинающего артиста в общий музыкально-действенный процесс оперного спектакля. Пройдя консерваторский курс оперной подготовки, из театра ленинградской консерватории на лучшие оперные сцены мира вышли такие вокалисты, как Елена Образцова, Ирина Богачёва, Евгений Нестеренко, Владимир Атлантов, Сергей Лейферкус, Ольга Бородина, Анна Нетребко, Ирина Матаева и многие другие, ныне прославленные певцы. Знаменитые дирижеры Александр Мелик-Пашаев, Евгений Мравинский, Одиссей Димитриади, Николай Рабинович, Илья Мусин, Юрий Симонов, Константин Симонов, Марис Янсонс, Юрий Темирканов, Владислав Чернушенко, Евгений Колобов, Валерий Гергиев когда-то руководили в этом театре своими первыми оперными спектаклями. Здесь раскрыли свои творческие возможности режиссеры Эммануил Каплан, Алексей Киреев, Роман Тихомиров, Эмиль Пасынков... И это — только часть славных имен, которые составляют гордость отечественной музыкальной культуры. Однако, чтобы российская оперная школа состоялась, ей нужно было пройти сквозь многие препятствия и выработать собственные критерии художественной правды в музыкальном театре.

Создание первой российской консерватории — начало истории оперного класса

Летом 1856 и 1857 года Великая княгиня Елена Павловна выезжала со своим двором в Ниццу, где устраивала маскарады, слушала музыку и наслаждалась общением с просвещенными деятелями искусства, среди которых был и совсем еще молодой, но уже очень знаменитый в Европе композитор и пианист Антон Рубинштейн. Тогда-то и удалось Рубинштейну убедить княгиню в необходимости открытия первой русской консерватории в Петербурге. Первый шаг в этом направлении был сделан в 1859 году, когда усилиями Рубинштейна и других энтузиастов музыкального просвещения в России, при активной поддержке великой княгини Елены Павловны, появилась профессиональная музыкально-общественная концертная организация — Русское Музыкальное Общество (РМО).

В 1860 году, благодаря могучей энергии А. Г. Рубинштейна, В. А. Колосовова, Д. В. Стасова, Д. В. Каншина, М. Ю. Виельгорского (все они входили в комитет директоров РМО), удалось совершить следующий шаг к основанию консерватории в русской столице — открыть бесплатные ‘Музыкальные классы’ при РМО. Занятия проводились на дому у преподавателей, которых пригласил Рубинштейн. Пению обучала известная в Европе певица, ученица Мануэля Гарсиа (по вокалу) и Фридерика Шопена (по фортепиано) — Генриетта Ниссен-Саломан, шведка по происхождению, впо-



Екатерина Блинова

О МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КНЯГИНИ ЗИНАИДЫ ВОЛКОНСКОЙ

Княгиня Зинаида Александровна Волконская родилась в Дрездене в 1789 году¹ в семье Александра Михайловича Белосельского-Белозерского и Варвары Яковлевны Татищевой².

О молодых годах княжны Белосельской-Белозерской известно не так много. Исследователи и биографы Зинаиды Александровны указывают, что княжна получила блестящее образование благодаря отцу, который уделял обучению своих детей много внимания. По словам современников, усадьба Белосельских-Белозерских — ныне известный в Петербурге дворец на углу

¹ Княгиня Зинаида Александровна Волконская — урожд. Белосельская-Белозерская (1789–1862). В исследовании Н. Белозерской обозначены другие дата и место рождения: 1792 год, Турин (*Белозерская Н.* Княгиня З. А. Волконская // Исторический вестник. СПб., 1897. Т. 3. С. 949.) И. Канторович пишет, что дата рождения Волконской была уточнена еще в 1972 году, указывая источник: *Jakobson R., Aroutunova B.* An unknown album page by Nikolaj Gogol // Harvard Library Bulletin, 1972. V.XX. № 3. P. 237 (*Канторович И.* «Самый нежный звук Москвы». Салон Зинаиды Волконской // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 20. С. 178).

² А. М. Белосельский-Белозерский был женат дважды. От первой жены — Варвары Яковлевны Татищевой (1764–1792) — у него было четверо детей: Ипполит (умерший, видимо, в детстве), Мария-Магдалина, Зинаида и Наталья. В. Я. Татищева умерла в 1792 году в Турине при родах младшей сестры Зинаиды — Натальи. В литературе XIX века иногда встречаются сведения о том, что матерью З. Волконской была Анна Григорьевна Козицкая. Эта информация может способствовать появлению версии иной даты рождения Волконской, так как А. М. Белосельский-Белозерский женился на Анне Григорьевне Козицкой в 1795 году (Люди Екатерининского времени. Справочная книжка к царствованию императрицы Екатерины II. СПб., 1882. С. 231). По сведениям Б. Арутюновой, брак Белосельского-Белозерского с Козицкой состоялся лишь в 1801 году (*Aroutunova B.* Lives in letters. Princess Zinai-



Фонтанки и Невского проспекта — был подобен «музею: в нем расположились работы итальянских, голландских, французских мастеров»³. Княжна Белосельская-Белозерская обучалась у французов. Ее учителем музыки был французский композитор Франсуа Адриен Буальдьё⁴, имевший в то время большую известность при дворе Императора Александра I⁵. В изобразительных искусствах ее наставницей была выдающаяся художница Элизабет Виже-Лебрен⁶. Словесности княжну обучал Ксавье де Местр⁷.

В 1808 году Зинаида была представлена ко двору и вскоре стала фрейлиной Вдовствующей Императрицы. 3 февраля 1811 года З. А. Белосельская вышла замуж за князя Никиту Григорьевича Волконского, егермейстера при дворе Александра I. В период с 1813 по 1816 годы княгиня З. А. Волконская путешествует по городам и странам Европы, следуя за свитой Императора Александра I.

В эти годы княгиня впервые появляется на сцене, выступая в качестве оперной певицы и драматической актрисы⁸. Среди оперных партий Волконской встречаются как сопрановые, так и меццо-сопрановые и даже контральтовые. Партия Эльвиры из оперы Дж. Россини 'Итальянка в Алжире' относится к сопрановой, Танкред из одноименной оперы Россини — к контральтовой, Мельничиха из 'Прекрасной Мельничихи' Дж. Паизиелло — к

da Volkonskaya and her correspondence. Columbus, Ohio. 1994. P. 18. Перевод с английского здесь и далее мой — Е. Б.).

³ Канторович И. «Самый нежный звук Москвы» ... С. 178.

⁴ Об этом, в частности, упоминает М. И. Глинка (*Глинка М. Автобиографические и творческие материалы.* М.–Л., 1952. С. 419).

⁵ Ф. А. Буальдьё (1775–1834). Первая написанная им опера — 'La dot de Suzette' (1795) — произвела во Франции большое впечатление. Выдающийся успех имела опера 'Le Calife de Bagdad' (1800), выдержавшая более 700 представлений в Париже. Она сделала имя композитора известным не только во Франции, но и за границей. В 1803 году Буальдьё, вместе со своим другом Роде, отправился в Россию. Император Александр I выслал в Мемель для славного композитора патент на место придворного капельмейстера. В 1811 году Буальдьё получил отпуск и отправился в Париж, но по политическим обстоятельствам не смог вернуться. В 30-х и 40-х годах XIX столетия из опер Буальдьё в России наибольшим успехом пользовались 'Калиф Багдадский', 'Красная шапочка' и 'Жан Парижский'.

⁶ Виже-Лебрен, Элизабет (Vigée-Lebrun, Elizabeth; 1755–1842) — художница сентименталистского направления в классицизме, мастер портрета.

⁷ Азадовский М. Из материалов Строгановской Академии. Неопубликованные произведения Ксавье де Местра и Зинаиды Волконской // Литературное наследство. М., 1939. Т. 33–34.

⁸ Шишков А. Краткие записки. СПб., 1831. С. 105–118.



Илл. 2. Портрет З. А. Волконской кисти К. П. Брюллова, приложенный к кантате 'Памяти Александра Первого'.

издании размер 290×210, а во втором — 260×350. Совершенно различны по стилю и элементы украшения титульного листа. К тому же, титульный лист экземпляра РГБ оформлен на двух языках — на французском и русском. В экземпляре ЦМБ используется только русский вариант. Тем не менее, сам нотный текст в обоих изданиях идентичен. К примеру, все целые длительности написаны посреди такта, а не в левой его части. Совпадают и все штрихи, а также расстановка всех слогов текста, включая опечатки.

Сведения об авторах

Блинова Екатерина Валентиновна — преподаватель кафедры инструментовки СПбГК. Тема диссертации — «Княгиня З. Волконская: музыкант, певица, композитор». Науч. рук. — док. иск., проф. кафедры истории русской музыки М. Н. Щербакова.

Врядченко Наталья Сергеевна — аспирантка СПбГК. Тема диссертации — «О моделировании структурно-композиционных принципов русского классического романса в камерно-вокальной лирике С. Слонимского». Науч. рук. — док. иск., проф. кафедры гармонии и методики преподавания Т. С. Бершадская.

Васильев Константин Игоревич — соискатель СПбГК. Тема диссертации — «Универсальная теория ритма Ф. Салинаса». Науч. рук. — канд. иск., доцент кафедры теории и истории музыкальных форм и жанров Н. Ю. Афонина.

Калинин Фёдор Дмитриевич — выпускник дирижерско-хорового факультета СПбГК. Тема исследования — «Хоровое творчество а'capella И. Брамса».

Куртичников Всеволод Вадимович — преподаватель кафедры сольфеджио и методики воспитания музыкального слуха СПбГК.

Раннев Владимир Владимирович — аспирант СПбГК. Тема диссертации — «Ритмическая организация танцевальной музыки французского барокко». Науч. рук. — канд. иск., доцент кафедры теории и истории музыкальных форм и жанров Н. Ю. Афонина.

Савинцева Вера Александровна — преподаватель школы-студии при СПбГК. Тема исследования — «Учебные работы по контрапункту М. Глинки».



Селиверстова Наталья Борисовна — руководитель литературно-драматургической части театра оперы и балета СПбГК. Тема исследования — «История русской оперной режиссуры серебряного века».

Хенгги Ойген — соискатель СПбГК. Тема диссертации — «Жанр йоделя в швейцарской музыке». Науч. рук. — канд. иск., доцент кафедры теории и истории музыкальных форм и жанров Н. Ю. Афолина.

Чиждова Татьяна Ивановна — соискатель СПбГК. Тема диссертации — «Антонио Мария Валенсия и его роль в музыкальной культуре Колумбии в первой половине XX века». Науч. рук. — канд. иск., проф. кафедры истории зарубежной музыки Н. И. Дегтярёва.

Шашеро Евгений Леонидович — соискатель СПбГК. Тема диссертации — «О плагальной основе блюзовой ладовой системы». Науч. рук. — канд. иск., доцент кафедры гармонии и методики преподавания А. В. Гусева.



Научное издание

СТАТЬИ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

Выпуск 4

Редактор-составитель
А. В. Гусева

Корректор *К. В. Дискин*. Компьютерная верстка,
нотная графика, оформление *М. А. Серебренников*

Подписано в печать 08.12.07. Формат 60×84/16.
Усл. печ. л. 9,6. Тираж 50 экз. Заказ № 054.

Отпечатано с готового оригинал-макета,
предоставленного авторами, в типографии Издательства «Сударыня».
196128, Санкт-Петербург, Московский пр., 149 В.