

Содержание

Статьи

Александр Степанов

Архитектура барочного театра
как эстетическая машина **4**

Рейн Лаул

Материал и формы музыкальной речи
(лекции курса
«Основы анализа музыки») **16**

Татьяна Бершадская

Гармония в звуковысотной системе музыки
как материальная категория **38**

Ольга Жесткова

Вокальные новации Жильбера Дюпре **46**

Наталья Дегтярева

О тематической работе в «Отелло»
и «Фальстафе» Верди **62**

Ксения Иванова

Об украшениях в трактатах о музыке **75**

Рецензии

Книги

Вера Никитина «Письма народных
музыкантов (последняя четверть
XX века)» *Евгения Хаздан* **94**

Юлия Стракович «Цифролюция.
Что случилось с музыкой в XXI веке»
Всеволод Митителло **99**

Сведения об авторах
Contributors to this issue **103**

Abstracts **108**

Информация для авторов **110**

Архитектура барочного театра как эстетическая машина

В статье показано, каким образом архитектура барочных оперных театров предопределяла выбор жанров и стилей спектаклей, ставившихся на их сценах. В качестве полярных примеров взяты два театра, погибшие во 2-й половине XIX века: парижский Зал машин, построенный по заказу кардинала Мазарини, и римский театр Тординона, возникший по прихоти Кристины Шведской. Первый был встроен в королевский дворец, второй — в здание бывшей городской тюрьмы. В заключение автор выстраивает гипотетическую модель проектирования венецианского оперного театра Санти Джованни э Паоло — первого рангового театра с ложами, послужившего прототипом Тординоны.

Ключевые слова: барокко, оперный театр, архитектура, сценография, Зал машин, театр Тординона, Людовик XIV, Мазарини, Вигарани, Мольер, Люлли, Кавалли.

Девятнадцатого января 1671 года посол герцога Савойского при дворе Людовика XIV писал в Турин:

Позавчера нас пригласили на представление, и это продолжалось пять часов; я признаюсь Вашему Высочеству, что никогда еще не видел здесь ни лучшего исполнения, ни более великолепного зрелища, невозможного в других местах по причине необходимого числа танцоров, которых здесь было семьдесят, танцевавших вместе в последней сцене. Поразительно также число скрипачей и прочих музыкантов, которых было более трех сотен, и все великолепно наряжены. Зал превосходен, специально построенный; театр вместительный, чудесно декорированный; машины и перемены декораций великолепны и хорошо сработали, Вигарани делает честь это сочетание; но в последней сцене есть вещь самая удивительная, какую только можно вообразить,

Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки»)

Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Р.Г. Лаула по анализу музыки в Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории. В предлагаемых лекциях обозначены наиболее актуальные проблемы анализа музыки, изложен авторский взгляд на основы общей аналитической методологии.

Ключевые слова: анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, содержание, интерпретация, тема, мотив, композиционные функции.

Материал музыкальной речи

Как было сказано во вводной лекции ¹, музыкальное произведение становится объектом исследования в трех основных аспектах — как результат развития музыкального материала (форма-схема), как процесс развития (изменение музыкального материала) и в аспекте его содержания.

Основой музыкального развития являются темы. Они представляют музыкальное произведение — по теме мы его узнаем. Такая способность темы заключается в ее семантической структуре, а также в ее выразительных средствах.

Семантическая структура темы содержит такие звуковые элементы, значение которых относительно устойчиво и мало зависит от контекста. Многие темы содержат звуковые символы, смыслы и значение которых понятны каждому человеку, знакомому с европейской музыкой послед-

¹ Лаул Р. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 1. С. 30–38.

Гармония в звуковысотной системе музыки как материальная категория

В статье доказывается материальность гармонии как единицы музыкального текста и оспаривается понимание ее как только общепhilosophической идеи порядка и соразмерности, поскольку любая идея воплощается только через материальные формы.

Ключевые слова: гармония, мелодия, идея, материя, фактура, структура.

Гармония (греч. *harmonia* — связь, согласие, соединение, порядок, стройность, слаженность) — термин, имеющий настолько широкое применение, что полное раскрытие его в узко специальном музыкально-теоретическом исследовании, каким является настоящая статья, не представляется целесообразным. В самом широком смысле понятие «гармония» применяется в самых различных областях. Мы говорим о гармонии в природе, гармонии цветовой гаммы в живописи, гармонии человеческих отношений, гармоничности одежды, интерьера, элементов здания и т. д. Укажем лишь на одну существенную черту: когда речь идет о гармонии, всегда имеется в виду возникновение отношений между различными элементами, образовавшими единое целое. Как характеристика отношений, понятие гармонии, несомненно, лежит на уровне абстрактно-логического представлений.

Однако в теории музыки, одновременно с осмыслением гармонии в философско-эстетическом аспекте, сложилось и другое, структурное понимание гармонии. Оно воплощает философскую суть термина в конкретно-материальной форме: в одновременном звучании нескольких тонов, которое воспринимается как данность именно в такой одновременности. Это второй смысл термина «гармония» — специфически музыкальный, исторически изменчивый и утвердившийся в современном понимании только с установлением многоголосия.

Вокальные новации Жильбера Дюпре

*В статье рассматривается история развития вокальной техники в европейском оперном искусстве первой половины XIX в. на примере Жильбера Дюпре и Адольфа Нурри — двух крупных певцов-теноров, выступавших на сцене парижской Оперы. В этот период подвижный, легкий *tenore contraltino* вытесняется «мужественным» *tenore di forza* (драматическим тенором). Смена звукоподдачи оказывает влияние на формирование репертуара, стиля, певческих школ, а также на дальнейшее становление оперы как целостного музыкального произведения, в котором речитатив перестает восприниматься исключительно как связка между музыкальными номерами.*

Ключевые слова: Жильбер Дюпре, Адольф Нурри, вокальное искусство, грудной голос, тенор-контральтино, драматический тенор

В начале 1830-х годов на сцене Королевской академии музыки в Париже (парижской Оперы) выступали замечательные певцы, прошедшие серьезную вокальную подготовку у Джоаккино Россини и его учеников: сопрано Лаура Чинти-Даморо, Жюли Дорю-Гра, Корнелия Фалькон, басы Анри Бернар Дабади, Николя Проспер Дериви, тенора Марселен Лафон и Адольф Нурри¹. Среди теноров безусловным «премьером» был Адольф Нурри (1802–1839) — первый исполнитель партии Мазаньелло в «Немой из Портичи», Арнольда в «Вильгельме Телле», Роберта в «Роберте-Дьяволе», Густава в «Густаве III», Элезара в «Жидовке» и Рауля в «Гугенотах». Однако в середине тридцатых годов Нурри неоднократно жаловался на проблемы с голосом², а с момента появления в Опере другого солис-

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14–04–00371

¹ Подробнее об этом см.: Жесткова О. Вокально-педагогическая деятельность Джоаккино Россини в парижской Опере 1820-х годов // Музыка и время. 2014. № 6. С. 17–22.

² В 1837 году Нурри признавался своей жене, что его беспокоят проблемы с голосом: «Иногда я пел с фортепьяно, и хотя я не был великолепен, я не испытывал страха,

О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди

Статья посвящена композиторской технике позднего Верди, в частности, приемам тематического развития и особенностям лейтмотивной работы в контексте музыкальной драматургии «Отелло» и «Фальстафа». Освещаются принципы симфонизации оперы и их роль в создании целостной музыкально-драматической концепции.

Ключевые слова: Джузеппе Верди, «Отелло», «Фальстаф», тематическая работа, лейтмотивная техника, музыкальная драматургия, симфоническая идея.

В ходе творческой эволюции Верди вырабатывает для себя ясное представление о сущности оперного жанра. В его письмах 1850-х — 1860-х годов мелькает определение «опера с намерениями»¹, затем появляется четкая формулировка: опера есть «сценически-музыкальная драма»². Предельным, идеальным воплощением вердиевской сценически-музыкальной драмы стали две последние оперы на сюжеты Шекспира³. Они демонстрируют редкое по своей органичности взаимодействие всех уровней драматургии — сценического, вербального, музыкального. Немалую роль в этом играет совершенство композиторской техники, и в частности, виртуозная тематическая работа, которая, благодаря своей безупречности, способна стать объектом эстетического созерцания.

«Отелло» и «Фальстаф» — оперы сквозного действия. Здесь находят претворение сложившиеся в предшествующих произведениях Верди

¹ «Вы знаете, что существуют оперы с намерениями (пусть это будут даже плохие намерения) и оперы с дуэтами, каватинами и т. д., и т. д. . .» (*Верди Дж. Избранные письма*. М., 1959. С. 251. Письмо к Ч. де Санктису от 21.05.1869).

² Там же. С. 253. Письмо к А. Галло от 17.08.1869.

³ Жанр «Отелло» композитор определил как *dramma lirica*, жанр «Фальстафа» — как *commedia lirica*.

Об украшениях в трактатах о музыке

В статье рассматриваются способы украшения трактатов о музыке. Отмечается особый тип «интеллектуальных украшений», к которым относится характерный для эпохи барокко жанр зашифрованного канона.

Ключевые слова: трактат, интеллектуальные украшения, канон, барокко, И. С. Бах.

Общие соображения

Одна из характерных особенностей искусства эпохи барокко — использование украшения. Эта черта касается практически всех видов искусства: архитектуры, живописи, литературы и музыки. Немецкий историк античного искусства И. И. Винкельман находил барокко «чересчур декоративным и свободным»¹. «Неправильность, странность и повышенная декоративность явились качествами, особенно подстегивавшими воображение в эпоху барокко», — пишет М. Н. Лобанова в книге «Западноевропейское музыкальное барокко»².

Эпоха барокко — время «монументализации декора»³. «Для искусства барокко характерна „боязнь пустоты“ (лат. *horror vacui*). И это не просто красивая метафора, а последовательно проводимый принцип формообразования. Пространство архитектуры, плоскость стены или плафона заполняется обилием деталей так, что они скрывают конструктивные

¹ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 48.

² Там же. С. 60.

³ Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. Т. I. СПб., 2000. С. 570. В качестве доказательства этих слов Власов указывает на сооружение итальянского архитектора и скульптора Лоренцо Бернини: «Самый знаменитый опус монументализации декора создал „гений Барокко“ — Л. Бернини. В интерьере собора Св. Петра в Риме над гробницей Апостола Петра он возвел огромный, непомерно увеличенный шатер — киворий в 29 м высотой» (Там же. С. 573).

Abstracts

Aleksander Stepanov

Architecture of Baroque theaters as an aesthetic machine

The article shows how the architecture of Baroque theaters determined the choice of genres and styles of spectacles, which were staged there. The author discusses two opposite examples — the two theaters, destroyed in the second half of the nineteenth century: the Parisian *Salle des Machines*, built on the commission by Cardinal Mazarin, and the Roman *Teatro Tordinona*, patronized by Queen Christina of Sweden. The former was built in a royal palace, the latter — in the building of a former city prison. In conclusion the author constructs a hypothetical design model for the Venetian *Teatro Santi Giovanni e Paolo* — the first tiered theater with boxes, which served as a prototype for *Teatro Tordinona*.

Keywords: *Baroque, opera theater, architecture, stage design, Salle des Machines, Teatro Tordinona, Louis XIV, Lully, Vigarani, Molière, Cardinal Mazarin, Cavalli.*

Rein Laul

Material and forms of musical speech (from the course 'Fundamentals of music analysis')

The present material continues the series of publications of Prof. R. G. Laul's course *Fundamentals of music analysis*, which he taught to the students of the Department of Theory and Composition at the Leningrad – St. Petersburg Conservatory from 1974–2005. These lectures identify the most important problems of music analysis and offer the author's view of the fundamentals of analytical methodology.

Keywords: *music analysis, musical form, musical meaning, interpretation, theme, motif, composition functions.*

Tatyana Bershadskaya

Harmony as a material category of musical pitch systems

The article proves materiality of harmony as an aspect of musical text and contests the understanding of harmony as a purely philosophical idea of order and symmetry, since any idea can be embodied only through a material form.

Keywords: *harmony, melody, idea, materiality, texture, structure.*

Olga Zhestkova

Gilbert Duprez's vocal innovations

The author discusses the development of vocal technique in European opera in the first half of the nineteenth century, as exemplified by Gilbert Duprez and Adolphe Nourrit — two famous tenors who sang at the Paris Opera. During this time the light and agile *tenore contraltino* was being superseded by the 'virile' *tenore di forza* (dramatic tenor). The change in vocal technique influenced the repertoire, styles, vocal schools, as well as the further development of opera as a unified musical composition, in which recitative was no longer treated as merely transitional material between musical numbers.

Keywords: *Gilbert Duprez, Adolphe Nourrit, vocal art, chest voice, 'tenore contraltino', dramatic tenor.*

Natalia Degtyareva

On thematic work in Verdi's 'Otello' and 'Falstaff'

The article deals with Verdi's compositional technique during his late period, in particular with thematic development and the composer's work with leitmotifs in the context of music dramaturgy in *Otello* and *Falstaff*. The author analyzes the principles of opera 'symphonization' and their role in creating a unified music-dramatic whole.

Keywords: *Verdi, 'Otello', 'Falstaff', thematic development, leitmotif, musical dramaturgy.*

Kseniya Ivanova

On ornaments in Baroque music treatises

A prominent feature of Baroque music treatises is their ornaments and decorations. These decorations can be divided into three groups: images, poetic texts, and musical texts. Images were often associated with the title of the treatise: the image on the frontispiece of Kircher's *Musurgia universalis*. Canzonas and sonnets were often used as poetic texts, for instance in Mattheson's *Grosse General-Bass-Schule* and Bononcini's *Musico pratico*. One of the most salient type of ornaments in a Baroque treatise were musical cryptograms. Such elements can be found in Gumpelzhaimer's *Compendium musicae*, Spiess's *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Berardi's *Documenti armonici*, and others. Sometimes cryptograms were superimposed on portraits of composers and famous musicians.

Keywords: *treatise, decorations, cryptography, canon, Baroque, J.S. Bach.*