

## **АНТониО МАРИЯ ВАЛЕНСИЯ. ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*Работа представлена кафедрой истории зарубежной музыки  
Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.  
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Н. И. Дегтярева*

Статья, посвященная хоровой музыке Антонио Марии Валенсии (1902–1952), ставит своей целью показать одну из важнейших сфер многогранного творчества композитора. Рассматриваются две жанровых области хорового творчества – светская и духовная. Затрагивается тема влияния образов, идей, религиозных сюжетов и народных музыкальных традиций на хоровое творчество А. М. Валенсии. Статья содержит аналитические материалы, позволяющие выявить самобытные черты индивидуального композиторского стиля, раскрыть эволюцию творческих и эстетических взглядов выдающегося колумбийского композитора.

**The article describes the choir music of Antonio Maria Valencia (1902–1952) and aims to show one of the most important spheres of creative work of the composer. The two main genre areas of the art of choir are described – social and religious ones. The subject of influence of images, ideas, religious topics and folk musical traditions on choir works of A. M. Valencia is touched upon. The article contains analytic information that allows to discover authentic sides of the composer’s style and reveal the evolution of artistic and aesthetic views of the prominent Columbian composer.**

Антонио Мария Валенсия (1902–1952) является одной из самых ярких фигур в музыкальной культуре Колумбии первой половины XX в. Его творчество принадлежит к самым значительным страницам колумбийской музыки, а просветительская и организаторская деятельность сыграла важнейшую роль в становлении системы

музыкального образования не только на родине, но и в других странах Латинской Америки.

А. М. Валенсия родился в Кали 10 ноября 1902 г. Получив первоначальное музыкальное образование на родине, он завершил его в Париже, где окончил в 1929 г. Schola Cantorum по классу композиции

В. д'Энди и по классу фортепиано П. Бранда. В Париже Валенсия много концертировал, получил известность как тонкий интерпретатор фортепианной музыки романтиков и импрессионистов. Возвратившись в Колумбию, композитор становится во главе движения за музыкальное просвещение общества, за создание в стране системы профессионального музыкального образования. На протяжении ряда лет он возглавлял консерваторию в Боготе, был инициатором открытия консерватории в своем родном городе, Кали, создал хоровой и оркестровый коллективы, до настоящего времени ведущие в Колумбии широкоую концертную деятельность.

Реформы Валенсии встречали на родине значительное противодействие. В годы острой полемики 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. Эти обстоятельства, а также усилившаяся болезнь заставили Антонио Марию значительно сократить творческую и педагогическую деятельность. Его внезапная смерть, наступившая 22 июля 1952 г., прервала жизнь, которая в более благоприятных условиях расцвела бы во всем своем великолепии.

Путь Валенсии в искусстве сложен и неоднозначен. С одной стороны, почти мгновенный взлет его карьеры исполнителя и композитора. Признание публики и критики, блестящее европейское будущее, которое предрекали его учителя и друзья. С другой стороны, отказ Валенсии от такого будущего, связанный прежде всего с бескомпромиссной преданностью своей родине и верой в созидательную силу искусства. Ему были присущи непреодолимое стремление к деятельности ради идеала, ради далекой цели и способность жертвовать собой ради этого идеала.

Валенсия-человек казался сотканным из противоречий: простодушный и запальчивый, порывистый и великодушный, застенчивый и полный сарказма. В образ композитора, педагога, создателя консерватории, который четко представлял свои цели и задачи и целенаправленно шел к их выполнению, обладая поразительной верой и убежденностью, совершенно не «вписывается» образ мучительно неуверенного в своих силах человека, пронизанный пессимизмом и горечью. Подвижник и фаталист – разве возможно такое сочетание? Или этому есть и некое историческое обоснование? Возможно, это трагедия музыканта, обессилившего в борьбе с обществом, которое только начинало задумываться о своей культуре.

Чем подробнее знакомишься с его личностью, тем полнее раскрывается его музыка, полная откровений, скрытых смыслов и загадок, с удивительно богатым внутренним содержанием, музыка, прозрачность и стилистическая чистота которой уходят в древние пласты музыкальной истории.

В ранних композиторских опытах А. М. Валенсии заметно влияние популярной музыки Колумбии; позже – в годы учения во Франции – сильное воздействие импрессионизма, музыки Дебюсси. В центральном периоде творчества ярко проявляется сильнейший интерес Валенсии к индейскому музыкальному фольклору Колумбии, при этом характер трактовки источников сближает его музыку с течением неофольклоризма. Искания позднего Валенсии сосредоточены в сфере хоровой религиозной музыки. Именно здесь в полной мере обнаружится вся глубина и серьезность его замыслов. Он найдет свой круг тем и образов, свой метод композиции. Его стиль приобретет сдержанность, строгость ладовых и ритмических норм, типичных для хоровой полифонии а cappella эпохи Возрождения.

Творчество А. М. Валенсии невелико по объему, но разнообразно в жанровом отношении. Ему принадлежат камерно-во-

кальные и камерно-инструментальные произведения, сочинения для фортепиано и симфонического оркестра. Однако во всем его многогранном творчестве господствует хоровая музыка (в общей сложности из восьмидесяти дошедших до нас произведений Валенсии двадцать два написаны для хора).

К сочинениям для хора композитор обращался на всем протяжении творческого пути, не говоря уже о том, что последние годы его жизни были посвящены исключительно хоровой музыке.

Хоровые сочинения Валенсии принадлежат к двум равно значимым для композитора жанровым сферам – области светской и духовной хоровой музыки. Его духовная хоровая музыка отмечена не только строгостью замысла и воплощения, но и особым самоограничением в отборе жанров. Большинство произведений, относящихся к сфере «литургической» музыки, написано на канонический текст (хотя они и не предназначались для исполнения в церкви).

Если в духовной хоровой музыке Валенсия ищет нравственную опору в высочайшей художественной культуре – полифонии, то в жанрах светской хоровой музыки с наибольшей силой проявляется лиризм композитора, его искусство передачи глубокого внутреннего переживания. Светские произведения привлекают удивительной свежестью музыкального языка, разнообразием фольклорных истоков и виртуозным мастерством их обработки. Оставаясь композитором XX в., Валенсия обращается к древнейшим, архаичным пластам традиционной культуры народов Латинской Америки и свободно говорит на языке фольклора. Не ограничиваясь областью только колумбийского фольклора, композитор хотел воспроизвести типы и характеры других народов Латинской Америки.

На примере наиболее ярких хоровых сочинений Валенсии постараемся показать те характерные черты композиторского стиля, о которых речь шла выше.

В основе музыкального материала пятичастного хорового цикла «Индийские

песни» (1935) лежат народные мелодии Перу, Эквадора и Боливии. Хотя точный источник этих мелодий остается неизвестным, в архиве Валенсии сохранилась нотная тетрадь, где рукой композитора записаны 12 фольклорных напевов Перу и Эквадора. Примечательной чертой цикла является его разнообразие: хоры отличаются друг от друга по составу, музыкальным формам, языку.

В двух песнях – первой и третьей – состав повторяется: смешанный четырехголосный хор а саррелла. Вторая песня написана для смешанного хора и флейты, четвертая – для мужского хора и тенора-солиста.

Формы песен гомофонны (трехчастная, куплетная, период), но значительна в цикле и роль полифонии – подголосочной и имитационной.

Каждая песня имеет свой лаконичный сюжет. Основные темы очень характерны для творчества Валенсии – это внутренний мир человека и природа.

Чрезвычайно интересна поэтическая структура цикла, присущее ему полиязычие: испанский язык поэтического текста в первой и четвертой песнях, язык племени «кечуа» – в третьей песне. Вторая песня представляет собой своеобразный «хоровой вокализ», это песня без слов.

Открывает цикл песня «Грусть индианки» (f дорийский). Ее поэтический текст состоит из двух строф: «С зеленых холмов спускаются овечки – одни стрижены, другие безухие. / На черные холмы падает туман, а из твоих прекрасных глаз – хрустальные слезы...»

Тихое размышление, дума о человеке – так можно назвать это лирическое сочинение, в котором даже динамика не превышает «р», чтобы не нарушить атмосферу сосредоточенной грусти. Валенсия использует подлинную мелодию перуанских индейцев, но в расширенном метре (вместо 2/4 в фольклорном варианте у Валенсии в оригинале 4/2).

Песня написана в простой трехчастной форме. Крайние части – это канон, четы-

рехголосный, симметричный, с расстоянием вступления в один такт и с интервалом вступления в нижнюю октаву. Бесполоутонная мелодия разворачивается в широком диапазоне (1,5 октавы), обыгрывая опорные звуки es-f-b-c на сильных долях такта. Интересно звучание кварто-квинтовых «аккордов», когда опорные тоны мелодии выстраиваются в вертикаль. Все вместе это создает атмосферу безграничного пространства. Средняя часть песни фактурно выделена: Валенсия убирает басы, оставляя трехголосие. Сочетание в мелодическом рисунке тоники и натуральной VII ступени еще больше подчеркивает ощущение одиночества.

В основе второй песни, «Ностальгия» (d дорийский), также лежит народная перуанская мелодия. Эта песня написана для смешанного пятиголосного хора и флейты. Своеобразие такого состава заключается не только в интересном тембровом сочетании голосов и флейты. Хотя фольклорный напев звучит у хора, а флейта расцвечивает его обороты своими наигрышами, Валенсия трактует хор как инструмент, а флейту – как солирующий голос, т. е. хор аккомпанирует инструменту.

Валенсия неслучайно отдает сольную партию флейте, значение которой в индейском фольклоре трудно переоценить. Это один из вечных символов индейской культуры, затрагивающий ее древнейшие пласты, вряд ли до конца понятные европейцу. Мелодия флейты своим рисунком и ритмом создает удивительную картину бескрайних предгорий великих Анд и одновременно звучит напоминанием о далеких предках.

Ярким контрастом звучит третья песня, веселая жанровая зарисовка «Еще не время...» (d дорийский). Эта миниатюра, как уже отмечалось, написана для смешанного четырехголосного хора а саррелла на слова анонимного автора на языке индейцев племени «кечуа» (Перу).

Текст содержит всего одну фразу: «Kunanti-tutaуа», девять раз повторяющаяся в песне. В процессе развития из нее

вычленяются отдельные слоги: «Tu-ti-ta», которые обыгрываются, распределяясь по голосам хора. Игровое начало ярко проявляется и в музыкальном материале – в остинатной повторности фраз, в танцевальном характере тематизма. Ритмическая упругость танцевальной мелодии подчеркивается синкопированной партией теноров и басов, чередованием размеров 3/4 и 2/4.

Четвертая песня – «Странник» (h-moll) – написана для трехголосного мужского хора и тенора-солиста. Здесь Валенсия в точности сохраняет народную эквадорскую мелодию. Поэтический текст песни состоит из двух строк: «Я несчастный странник, без убежища, без домашнего очага. /Я ухожу в лес, чтобы там выплакать свои несчастья». Музыкальная форма песни соответствует форме текста: два семитактовых предложения повторного строения. Оба предложения обладают устойчивой ритмической и ладовой структурой. Интересно развитие мелодии; декламационной, ритмически гибкой, сопровождаемой выразительными подголосками хора. Натуральный минор обогащается побочными ступенями; гибко обыгрывается прием расщепления терции: терции звучат постоянно, объединяя вертикаль и горизонталь – у баса и баритона, в партии теноров. Небольшое вступление и заключение создают колорит, оттеняющий настроение песни.

К сожалению, заключительная, пятая песня цикла, «Пастораль», была утеряна. Судя по сохранившейся программе концерта, состоявшегося в Кали 4 июля 1935 г., эта песня была написана для трехголосного смешанного хора, в ее основе лежала народная боливийская мелодия.

В 1937 г. Валенсия пишет «Песню гребца» для четырехголосного смешанного хора, четырех солистов и маракас, на слова колумбийского поэта Канделярио Обесо. «Песня гребца» тесно связана с афроколумбийским фольклором<sup>1</sup>. Это еще один яркий пример творческой работы Валенсии с фольклорным материалом. Песни гребцов – одна из древнейших музыкаль-

ных традиций в африканском фольклоре. В джунглях Тихоокеанского побережья, где расстояния преодолеваются на каноэ, человек остается один на один с рекой. Тогда песня становится средством самовыражения, спасает от одиночества<sup>2</sup>.

В поэтическом тексте ярко выражены чувства гребца – тоска по дому, мрачные предчувствия, мысли о неверности любимой. Шесть строф текста организованы композитором в трехчастную форму. Инструментальное сопровождение – маракас – помогает подчеркнуть форму сменой яркой ритмической фигуры на тремоло в средней части.

Валенсия дает песне оригинальный подзаголовок: «Вокальная полифония и полиритмия». Полифония соответствует контрапунктическому оформлению мелодии, а полиритмия проявляется в наложении ритмических фигур – дуолей и триолей. Композитор разделяет хор на два пласта: мужские голоса (тенор и бас), которые поют на текст Обесо, и женские голоса, которые поют без слов, на «а», создавая общий колорит, полный тоски и грусти. Только в заключительной, шестой строфе, текст переходит к четырем солистам – сопрано, тенор, альт и бас. Выписанное ритмическое замедление постепенно останавливает движение, оно замирает «с последними ударами весел».

К жанрам духовной хоровой музыки А. М. Валенсия обращался на протяжении всего творческого пути. Последний же период его творчества, как уже отмечалось, почти целиком посвящен духовной музыке. Однако было бы ошибочным утверждать, что такой интерес к духовной музыке вызван только религиозными побуждениями. Во всем духовном облике композитора, в чистоте и возвышенности его идеалов, в его искренности, в неприятии им лжи и трусости присутствуют черты христианского мировоззрения. Его волновали прежде всего поэтические образы религиозных текстов, глубокие вопросы человеческой жизни. Большое значение имеет и вопрос о том,

как повлияли на мирозерцание Валенсии события в далекой Европе – фашизм, Вторая мировая война. Каким эхом докатились эти события до Колумбии? Столь одаренная личность, как Валенсия, не мог не почувствовать связанный с ними кризис гуманизма, потерю идеала и пережить его как личный кризис. Было ли это знаком ухода от действительности или, напротив, желанием изменить эту действительность, заставить современников задуматься о смысле существования?..

Духовная хоровая музыка Валенсии включает сочинения разных жанров: части месс, два гимна, мотеты, мессы и реквием. Почти все сочинения звучат с латинскими текстами, а *cappella* или в сопровождении органа. Но самым значительным произведением композитора, его музыкальным завещанием, является Реквием.

Замысел создания Реквиема для смешанного хора а *cappella* возникает у Валенсии в марте 1943 г. Простое, но исключительно гибкое хоровое письмо, гармоническая свобода, следование строгим нормам контрапункта характеризуют стилевой облик Реквиема, передающего монументальность и величавую простоту литургического текста. Текст Реквиема Валенсии является наиболее полным по сравнению с текстами некоторых известных реквиемов – Моцарта, Берлиоза, Верди. Композитор озвучивает весь канонический текст заупокойной мессы, включая и те разделы, которые обычно не входили в состав «классических» Реквиемов, – Градуал, Трактус, Абсолютио (*Libera me*, присутствующая также в Реквиеме Верди). Таким образом, Реквием Валенсии насчитывает десять частей, озаглавленных в соответствии с последовательностью литургии.

Реквием некоторыми чертами напоминает строгий стиль эпохи Палестрины: это хоровая музыка а *cappella* на канонический латинский текст с использованием имитационной техники, с благозвучными кадансами (с завершением на трезвучии или на совершенном консонансе), с обращением к

стабильным монодическим ладам, с непериодическим музыкальным синтаксисом. Об этом свидетельствует даже манера записи музыки крупными длительностями (в подражание нотации музыки строгого стиля) – черта, характерная для всех духовных сочинений Валенсии после ранней мессы *De Gloria*. Близок полифонии строгого стиля образный колорит Реквиема – сдержанный, молитвенный тон, объективно-строгий, без крайнего эмоционального напряжения. Но музыка Реквиема внимательно следует за текстом, она небезразлична к содержанию текста и ясно выделяет «просиявший свет» (гамма, восходящая в имитациях из низкого регистра в высокий к яркому ре-мажорному трезвучию), грозный «зов трубы» (резкие, жесткие, встречные пассажи параллельными квинтами в парах голосов). Обращение «Услышь» (*exaudi*) подчеркнуто речевой интонацией, слова: «*Mors stupebit*» («Смерть содрогнется») выделены укрупнением длительностей, хоральной фактурой, нюансом *ppp* и т. д.

Некоторые стилевые черты Реквиема напоминают григорианское пение: мелизматика, силлабика, дугообразный принцип строения мелодической линии и ее оборо-

тов, уравновешенность, поступенность движения мелодии. В части *Dies irae* многократно звучит средневековая секвенция.

С названными чертами старинных стилей сочетается свободный гармонический стиль, допускающий внутри построений любую диссонантную вертикаль и любую последовательность вертикалей, что ясно определяет духовные сочинения Валенсии как музыку XX в.

В Реквиеме Валенсии исповедальное слово приобретает одно из самых проникновенных смыслов. Но это не проповедь веры, а авторская исповедь. Это высший момент вдохновенной сосредоточенности, когда глубина музыкального проникновения сметает все границы. Реквием – это скорбь и покаяние. Только скорбь воспринимается как неминуемая сторона жизни, а не как «поэтизация» смерти. И покаяние живет в душе тогда, когда она наполнена любовью.

Отделенная от нас непреодолимой дистанцией, творческая личность Антонио Марии Валенсии продолжает жить в воспоминаниях современников; его идеи не потеряли свою актуальность до настоящего времени, а его творчество достойно широкого изучения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В 1935 г. в Ибаге (Колумбия) состоялся Музыкальный конгресс, на котором выступил Д. Самудио (1885–1952), автор исследования «Музыкальный фольклор Колумбии». В своем выступлении он дал следующую характеристику афро-колумбийскому фольклору: «...они (африканцы. – Т. Ч.) пришли со своей музыкой, которая, соединившись с испанской, дала смешанный, вредный результат. Рекомендуется процесс очищения» (цит. по: Radiotelevisora nacional de Colombia. Boletín de programas. Mayo, 1961. Número 201. Publicación del Departamento de Radiotelevisión. P. 1). В атмосфере такого обесценивания африканского фольклора обращение к нему Валенсии выглядело актом гражданского мужества.

<sup>2</sup> Песни гребцов могут звучать в сольном и коллективном исполнении. Хоровой вариант песни гребцов имеет специальное название *ranquito lando*. Слово *rango* связано с ритуальной практикой негров Анголы, Конго и Нигерии. В содержании песен в основном обыгрываются темы любви и верности.