

УДК 78.03  
ББК 85.313(3)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. Е. А. Зайцева  
г. Москва, Россия

## ИЗ СЕВСКА В ВЕНУ: ДОГЛИНКИНСКАЯ «КАМАРИНСКАЯ» В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ

**Аннотация:** Статья посвящена претворению «Камаринской» в творчестве западноевропейских композиторов-классиков последней трети XVIII – первой трети XIX вв. Рассмотрены генезис известной русской плясовой песни, бытовавшей в Комарицкой волости Севского уезда (в настоящее время территория Брянской области), а также этимология слова, допускающая 2 варианта написания: камаринская и комаринская. Осуществлен сравнительный анализ современного фольклорного первоисточника, зафиксированного в 2000 г. в Брянской области, с тематизмом и принципами развития сочинений Й. Гайдна — пьеса «Der Dudelsack» для органчика в часах, И. М. Ярновика — Финал скрипичного концерта № 7, П. Враницкого — Й. Кински — балет «Waldmädchen». Охарактеризованы особенности воплощения русского этномелоса в творчестве Л. Бетховена на примере Двенадцати вариаций на русский танец из балета «Лесная девушка» и трио Скерцо из его Девятой симфонии. Выявлены исторические, географические, социокультурные, жанровые особенности миграции песенно-плясовой темы «Камаринской» в западноевропейской музыке.

**Ключевые слова:** доглинкинская «Камаринская», русский этномелос, венский классицизм, Й. Гайдн, И. М. Ярновик, П. Враницкий, Й. Кински, Л. Бетховен, М. И. Глинка.

**Информация об авторе:** Елена Александровна Зайцева — кандидат искусствоведения, доцент, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке, ул. Маршала Соколовского, д. 10, 123060 г. Москва, Россия. E-mail: mlad61@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 27.11.2017

**Дата публикации:** 15.06.2018

**Для цитирования:** Зайцева Е. А. Из Севска в Вену: доглинкинская «Камаринская» в западноевропейской музыке // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 264–279.

Среди русских народных плясовых песен «Камаринская» пользуется особой популярностью. Известная с XVII в., она бытует в вокальном, инструментальном и плясовом вариантах по сей день. Брянские балалаечники, смоленские скрипачи и владимирские рожечники, а также гармонисты разных регионов России исполняют эту мелодию, узнаваемую по трем первым звукам.

В середине XIX в. популярность русской плясовой значительно возросла после того, как в 1848 г. М. И. Глинка создал одноименную симфоническую фантазию для оркестра. 40 лет спустя в 1888 г. Чайковский в своем дневнике записал: «Русских сим-

фонических сочинений написано много, можно сказать, что имеется настоящая русская симфоническая школа. И что же? Вся она в “Камаринской”, подобно тому, как весь дуб в желуду! И долго из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатство» [15, с. 26]. Именно эта концепция, высказанная в XIX в. П. И. Чайковским, многогранно раскрыта известным отечественным музыковедом XX в. — Виктором Абрамовичем Цуккерманом в монографии «“Камаринская” Глинки и ее традиции в русской музыке» (1957) [15].

Наша исследовательская задача заключается в том, чтобы выявить исторические, географические и социокультурные причины миграции песенно-плясовой темы «Камаринской» в западноевропейской музыке, а также жанровые и стилевые особенности, рассмотрев произведения зарубежных композиторов последней трети XVIII – первой трети XIX вв.: Йозефа Гайдна, Ивана Мане Ярновика, Пауля Враницкого — Йозефа Кински, Людвиг ван Бетховена, где фигурирует «Камаринская» как интонационно-тематический материал.

Прежде, чем мы развернем наш взгляд на Запад, остановимся на **генезисе** этой плясовой, а также **этимологии** слова, допускающего два написания: камаринская и комаринская.

Комарицкая волость (она же Камарицкая, Каморицкая, Камарницкая, Камаринская, Комари́нская, Комаровская) — историческая административно-территориальная единица в составе Брянского (с 1627 — Севского) уезда, расположенная по реке Неруссе и ее притокам (занимала юго-восточные районы современной Брянской области и прилегающие районы Курской и Орловской областей). Известна с XV в. Являлась дворцовым владением, т. е. вотчиной российских монархов, и подчинялась непосредственно Москве через приказную избу в селе Лугань.



Карта Комарицкой волости  
The map of the Komaritskaya Volost

Этимология слова происходит от позднелатинского *commarca* — «граница, предел». Действительно, в течение долгого времени Комарицкая волость оставалась для Московского государства пограничной, да и латинское происхождение названия вполне объяснимо, поскольку оно возникло во времена польско-литовского владычества.

Еще один смысл слова «комара», или «камера», означает государственную казну польско-литовских королей, которые до конца XV в. владели Комарицкой волостью как своим личным именем. Московские государи, завоевав эту волость в начале XVI в., также содержали ее в своем Дворцовом (Камерарном) ведомстве, а Лжедмитрий II в жалованной грамоте своему мнимому тестю — сандомирскому воеводе Юрию Мнишеку, писанной на польском языке, называет Севск *Камарском*.

Т. А. Мартемьянов, первый исследователь плясовой песни «Камаринская», считает, что это название происходит от слова «каморник» — так называли людей, не имевших своих домов и живших в чужих избах и каморах. К их числу относили сторожей, истопников, работников в доме, занимавших каморки. Комарицкая волость, вследствие усиленной колонизации по укреплению южных границ Московского государства, была краем бездомников, бродяг. Волость, по мнению Мартемьянова, «кишела каморниками, и им, вероятно, она обязана своим названием» [15, с. 70].

В начале XVII в. волость оказалась в центре восстания Болотникова; через нее пролегли пути на Москву Лжедмитрия I и Лжедмитрия II. Вплоть до XX в. население Комарицкой волости отличалось бунтарским характером и свободолобием, принимавшим самые разнообразные формы. По утверждению историка-краеведа Г. М. Пясецкого, русская народная песня «Камаринская» — «Ах ты, сукин сын, комаринский мужик, не хотел ты своему барину служить...» — осталась «памятником измены комаричан Борису не только как государю, но и как своему помещику-барину» [15, с. 70]. С начала XVIII в. земли волости раздаются дворянам: Кантемиру, Голицыным, Апраксиным и другим. Территория волости как дворцового владения существенно сократилась, а сам термин «Комарицкая волость» обрел двоякий смысл: в историческом плане — обширная территория, охватывающая весь Севский уезд; в текущем хозяйственно-владельческом отношении — его часть, оставшаяся в собственности царской фамилии. В конце XIX в. память о существовавшей когда-то Комарицкой волости была увековечена в названии железнодорожной станции Комаричи.

Таким образом, географическое положение, исторические причины и особенности жизни народа, создавшего песенно-плясовую «Камаринскую», выявляют следующие важные факторы:

- миграцию населения, а следовательно, и напева, как на восток — в Россию, так и на запад — в Европу;
- тройное подчинение — Москве, Литве и Польше — межэтнические корни мелодии, сочетающие как восточнославянские скоморошьи признаки, так и особенности скрипичного музицирования западных славян и балтов;
- протестующе-бунтарский характер слов свидетельствует о тяжелейшем положении низов данного локуса;
- разнuzданный тон, допускающий грубую ругань, типичен как для среды скоморохов и разбойников, так и кабацкого люда.

«Камаринская песня» — более «дворовая» музыка, чем народная, песня пьяного мужика, «дворового» человека, психология «безземельности», скоморошества», — отмечал Г. В. Свиридов в своих дневниках под заголовком «Серьезная тема!! Скоморохи и скоморошество» [9, с. 133]. Вспомним в связи с этим и указ 1648 г. о том, чтобы «бить скоморохов батагами и ссылать на окраины России». Скорее всего, в Камарицкие земли какая-то часть из них определенно мигрировала.

Во многих сборниках русских песен можно найти формулу плясовой, производную от инварианта «Камаринской». Как утверждают Е. Э. Линева, Б. Ф. Смирнов, В. А. Цуккерман, И. В. Мациевский, Е. М. Фраенова, В. М. Щуров [4; 11; 15; 5; 14; 17], песня возникла в XVII в. Она повествовала о камаринском мужике, точнее о мужике Камарицкой волости. Варианты можно найти в сборнике Кирши Данилова, следовательно, данная ритмическая формула была известна еще скоморохам. В сборнике В. Трутовского «Собрание русских простых песен с нотами» в части второй приведена песня «Недоноска меня матушка родила», два первых такта которой воспроизводят начальный напев (мелодия «вершина источник», начинающаяся с V ступени лада) [12, с. 85–86].

А. В. Руднева в статье «Ритмика стиха и напева» раскрывает полиметрию «Камаринской», сопоставляет ее напев с курским «Тимоней». Детальный сравнительный анализ ритмики, выполненный А. В. Рудневой, выявляет следующие особенности: «По тексту слоги группируются в трехдольные такты (а). По мелодии, ладу, типическому музыкальному акценту — в двудольные такты с затактом (б). По ритму пляски в три ноги с акцентом на первом коротком звуке — в двудольные такты (без затакта) (в)» [8, с. 32–33]. Кроме ритмических структур, отмеченных А. В. Рудневой, следует выделить стопное образование строки: в ней — три третьих пеона.

√     √     ' √ | √     √     ' √ | √     √     '  
*Ох, ты, сукин сын, камаринский мужик,*

Дальнейшее образование одиннадцатисложного стиха подчиняется тактометрическим принципам. Метроритмическая многоуровневость и многосоставность фольклорного первоисточника повлечет за собой немалое количество авторских прочтений с точки зрения расстановки тактовых черт, выявления сильной доли и затакта в напеве.

Исследуя **современные фольклорные источники**, близкие мелодическим вариантам Й. Гайдна, И. М. Ярновика и Л. Бетховена, нам удалось найти в Архиве Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского уникальный пример песенно-плясовой «Камаринской». Она бытует в 280 км от интересующего нас Севска (Камарска, ныне железнодорожная станция Комаричи). Данный вариант для женского голоса в сопровождении балалайки записан в 2000 г. в деревне Дубровка Новозыбковского района Брянской области во время фольклорно-этнографической экспедиции под руководством профессора Московской консерватории Нины Михайловны Савельевой. Запись сделана от исполнительницы Екатерины Григорьевны Мозоли, 1926 г. рождения, аккомпанировавшей себе на балалайке<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Архив НЦНМ им. К. В. Квитки. И4027-26.

Архив ИИЭМ  
им. К. В. Кавказа  
И 4027-26

Камаринская

Запись Н.М. Савельевой 2000 г.  
Яроская область,  
Новолюбинский р-н, д. Дубровка  
от Мелодии Екатерины Григорьевны  
1928 г.р. (вдова, бывшая)  
Нотация Е.А. Зайцевой

♩ = 96

Балалайка

-Девки! Пейте "Камаринска"!  
Мы ж танцевали и в присидки, и всяко танцевали.

Ты рас - су - хни сны, ка - ма - рин - ской му - жик!

Ша - ны сны - нул и по у - ли - по - би - жик!

«Камаринская».

Запись 2000 г. Н. М. Савельевой, нотация 2017 г. Е. А. Зайцевой  
«Kamarinskaia». Recorded by M. N. Savelyeva in 2000, noted by E. A. Zaytseva in 2017

В отличие от разнообразных примеров бытующей повсеместно популярной плясовой, данный вариант, что для нас особенно важно, в первой мелостроке начинается с терцового тона. С точки зрения пропорций этот образец представляет собой органическую неквадратность (3+3+3+...). Композиционно образуется вариированная периодичность.

Мелодия «Камаринской», распространенной в разных регионах, начинается с устойчивых ступеней (I, III, V). Развитие ядра происходит преимущественно секвенционно. Нисходящее движение звеньев опирается на скрытое двухголосие, столь типичное для инструментальной музыки вообще и народных наигрышей, в частности. Многократный повтор основной ступени лада придает вращающемуся напеву назидательный оттенок, а композиционная неквадратность выявляет его славянскую принадлежность.

Напевая и приплясывая «Камаринскую», развернем наш взор на Запад и отправимся с пограничных российских территорий, а именно **из Севска**, по направлению **к Вене**, с тем, чтобы отыскать отзвуки наигрыша в творчестве композиторов последней трети XVIII в. Исследуя культурно-исторические особенности трансформации фольклорного первоисточника (анонимного, коллективного, вариантного) в авторское сочинение, изложим известные нам примеры хронологически.

На сегодняшний день в нашей исследовательской цепи не хватает некоторых звеньев, возможно, какие-то из них безвозвратно утрачены. Однако абсолютно очевидно, что наигрыш «Камаринской» как некая энергетическая субстанция, имеющая интонационный, ритмический, линейно-графический и композиционный инвариант, перемещался по Европе и был с той или иной точностью не только письменно зафиксирован, но и воспроизводился при помощи механических аппаратов того времени.

Скорее всего, одним из первых композиторов, положивших «Камаринскую» на ноты и давших возможность ей регулярно звучать в поместье князя Эстергази, был **Йозеф Гайдн**, создавший пьесу для органчика в часах под названием «Der Dudelsack»<sup>2</sup>. Он является автором 32 небольших пьес для так называемых флейтовых часов (Flötenuhr)<sup>3</sup>, изготовленных, библиотекарем князя Эстергази, учеником и другом Гайдна — Примитивусом Нимецом, монахом ордена Милосердных отцов. Его инструменты воспроизводили исключительно пьесы Гайдна. Способность П. Нимеца к сочинению музыки совмещалась у него с потрясающим даром ко всяческим механическим изобретениям. Три образца механических часов были созданы им в 1772, 1792, 1793 гг. Часы, изготовленные в 1772 г., были подарены Гайдном жене его друга, венского капельмейстера Флореана Леопольда Гасмана по случаю крещения их дочери Анны (в замужестве — фрау Фукс).<sup>4</sup>

Сам композитор, создавая пьесы, хотел получить необычный, особого изысканного тембра звук<sup>5</sup>.

К двухсотлетию со дня рождения Й. Гайдна 32 пьесы для органчика в часах были записаны на грамофон, а в 1953 г. изданы в транскрипции для фортепиано в две руки [18]<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Сочинение датировано 1772 г., возможно ошибочно.

<sup>3</sup> Механическая репродукция музыки при помощи музыкальных автоматов, существовавших с XV–XVI вв., становится особенно популярной в эпоху венских классиков. Как утверждает А. В. Фисейский в монографии «Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. – 1800 год)», «Флейтовые часы и иные разновидности Orgelwalze получили в XVIII веке широкое распространение в Англии, Нидерландах и Австрии» [13, с. 382]. Известным композиторам можно было заказать небольшую пьесу, которую данный аппарат мог воспроизводить неограниченное количество раз, при этом сохранялся темп, тембр и орнаментика миниатюры. Ганс Лео Хаслер и Кристиан Эрбах создавали свои произведения для подобных аппаратов, учитывая их возможности. Подобные заказы поступали Моцарту, Бетховену, но прежде всего Гайдну.

<sup>4</sup> Этот механизм в настоящее время находится во владении потомков семьи Гасман, живущих в Вене и носящих фамилию Тойбнер Регем. Орган воспроизводит 16 пьес, в том числе и интересующий нас номер 16 «Der Dudelsack». Пьесы с 13 по 18 созданы для часов 1772 г. Как утверждает автор предисловия к изданию 1953 года E. F. Schmid, комические названия номеров 6, 16 и 18 являются традиционными для семьи Фукс-Гасманов: № 6 — Menuett «Der Wachtelschlag» (перепелиный бой), № 16 — Andante cantabile «Der Dudelsack» (Волейка), № 18 — Vivace «Der Kaffeeklatsch» (болтовня за чашечкой кофе) [19]. Как пояснил орнитолог Антон Межнев, комментируя пьесу № 6, «Самцы перепела имеют очень характерную вокализацию (“песня” — громкие, хорошо слышимые звуки, предназначенные для оповещения о своем присутствии, в том числе — для привлечения самки). Эта вокализация по-русски передается словами “подь-полоть” или “спать пора”. Само название вида (перепел) — вероятно, тоже звукоподражательное, от этого звука. Вокализация по-русски называется “бой”, возможно потому, что включает резкий свист, похожий на удар хлыста. Der Wachtelschlag — это “бой перепела” или “песня перепела”. Есть еще один вариант перевода — медицинский. Боткин описал так называемый “ритм перепела” — когда в сердцебиении раздваивается второй тон, это симптом определенного порока сердца. В XIX в. в России было много любителей перепелиного “пения”, и при прослушивании больного с таким пороком у этих любителей и могла возникнуть подобная ассоциация».

<sup>5</sup> Основным элементом их механизма является валик с закрепленными на нем шпеньками различной длины. При вращении валика шпеньки открывают воздуху путь в трубы, которые начинают звучать в установленной последовательности, в точности с пожеланием автора (с правильно выполненными украшениями, арпеджированными аккордами, агогикой и всеми прочими едва уловимыми тонкостями исполнения, которые невозможно отразить в нотной записи). Вышеуказанные композиции Й. Гайдна современные музыканты традиционно исполняют на органе или баяне, поскольку во флейтовых часах их озвучивали маленькие механические органчики (Orgelwalze) — своего рода «музыкальные шкатулки», играющие без участия органиста.

<sup>6</sup> Манускрипты хранятся в Венском и Берлинском архивах.



Титульный лист нот Гайдна с изображением Flötenuhr  
The title page of Haydn's music with the image of Flötenuhr

№ 16 Andante cantabile «Der Dudelsack» представляет собой пьесу, написанную в простой двухчастной репризной форме с кодой. Оригинальным формообразующим принципом этой необычной пьесы является чередование неквадратности (5+5, 5+5) в первой части формы и квадратности во втором, основанном на перегармонизации двухтактовых построений, и коде. Гармонический язык первой части ограничен диатоническими созвучиями, включая трезвучие шестой и сектаккорд второй ступени в половинной каденции. В первом проведении темы Гайдн единственный раз задействует четвертую высокую ступень. Пятая ступень лада — *соль* — неоднократно педалируется, как в верхнем, так и в нижнем голосе, создавая звуковую октавную рамку. В средней части активно осваиваются тональности первой степени родства к *До* мажору: тональность доминанты — *Соль* мажор и тональности, представленные в первой части лишь гармониями VI и II ступеней, соответственно *ля* и *ре* миноры. В коде трижды повторен двутакт, изложенный на тоническом органном пункте, уравнивающем доминантовую педаль в экспонирующем разделе пьесы.



Пьеса Й. Гайдна «Der Dudelsack»  
The play by J. Haydn “Der Dudelsack”

Как и в анализируемой нами пьесе Й. Гайдна, в «Камаринской» М. И. Глинки органные пункты и педали играют весьма существенную роль. В цифре 4 — доминантовая педаль у скрипок, а затем тонический органный пункт у контрабасов. В цифре 11 — литавры, виолончели и контрабасы тянут *ля* — пятую ступень лада, ее же подхватывает гобой. В заключительном разделе фантазии преобладает тонический органный пункт. Есть еще пара характерных педалей у труб и валторн, имеющая юмористический эффект, о которой в «Записках» М. И. Глинки читаем: «Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет наш православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ему отворили. Несмотря на это, Ф. М. Толстой (Ростислав) на репетиции “Камаринской” (как я впоследствии по совету князя Одоевского назвал эту пьесу) сам говорил мне, что он, объясняя государыне-императрице (ныне вдовствующей) Александре Федоровне мою “Камаринскую”, в последней части этой пьесы, а именно, где сперва валторны держат педаль на *Fis* и потом трубы на *C*, сказал ее величеству, что это место изображает, как пьяный стучится в двери избы» [1, с. 150].

Народно-жанровый колорит, свойственный пьесе Й. Гайдна и фантазии для оркестра М. И. Глинки, связанный в частности с органными пунктами и педалями, в том числе на седьмой низкой (миксолидийской) ступени, воплотил и П. И. Чайковский в «Камаринской» из «Детского альбома».

Для волынки как музыкального инструмента фольклорной традиции и педали, и органные пункты весьма характерны, так как мелодическую линию волынец может развивать лишь в солирующем голосе. Да и аппликатура при игре на аэрофонах естественно допускает скрытое двухголосие, столь типичное для всех вариантов «Камаринской». Однако зафиксированных этноорганологами примеров исполнения данного наигрыша на волынке не известно.

Ни сам Гайдн, ни автор предисловия к переизданию 32 его пьес E. F. Schmid, ни А. В. Фисейский не указывают столь очевидное нам название наигрыша — «Камаринская», хотя в исследованиях Б. С. Штейнпресса и Л. В. Кириллиной [16; 3] изложена гипотеза, что данная мелодия была сообщена Й. Гайдну Иваном Мане Ярновиком. Либо это произошло на 24 года раньше, нежели у Бетховена в фортепианных вариациях, либо допущена ошибка в датировке манускриптов Гайдна. Напомним, что аналогичные часы были изготовлены не только в 1772 г., но и в 1792 и 1793 гг., что гораздо ближе к 1796 — году фиксации «Камаринской» Л. Бетховеном.

Временно оставим эти размышления и познакомимся с композитором и скрипачом-виртуозом хорватско-итальянского происхождения, колесившим по Европе, знавшим наигрыш «Камаринской», включившим ее в свои опусы, исполняемые с большим успехом, как в европейских столицах, так и в поместьях именитых особ. Его фамилия имеет свыше 15 вариантов записи: **Иван Мане Ярновик**, Ярнович, Джованни Мане Джорновики, Джарновикки, (Jarnovic, Giarnovicchi). Даты рождения по разным источникам колеблются между 1735, 1745 и 1747 гг., а дата и место смерти — 11(23). XI.1804, Санкт-Петербург.

Из весьма обрывочных сведений о жизни и деятельности Ярновика вырисовывается фигура успешного, энергичного и удачливого музыканта:

1770–1779 — Париж, 1773 — первое публичное выступление;



1779–1781 — Германия, служба в качестве первого скрипача у прусского принца Фридриха Вильгельма II;

1782 — выступления в Варшаве;

1783–1786 — Петербург, придворный камерный музыкант Екатерины II;

1787–1788 — разные города Европы, в том числе Вена;

1789 — концертировал в Москве;

1791–1794 — скрипач и дирижер в Лондоне;

1795–1802 — Гамбург;

1802–1804 — Санкт-Петербург.

Франция, Германия, Австрия, Польша, Англия и Россия — таков перечень стран, быть может, неполный, где Ярновик выступал как скрипач, композитор и дирижер. Сочинения И. М. Ярновика печатались многими издателями в разных странах, хотя музыкальное наследие его изучено недостаточно. Бурная жизнь виртуоза нашла отражение в беллетристике: французский роман «Jarnowick» Г. Денуартер-Ле-Бризуа, новелла «Урок Ярновика» П. Смита (оба произведения 1844 года). Э. Т. А. Гофман упоминает Ярновика в новелле «Барон фон Б. Ученик Тартини» из романа «Серапионовы братья» (1819), где называет его по-итальянски Джеминиани Джарновичи.

Как утверждают Б. С. Штейнпресс и Л. В. Кириллина, свои выступления он любил заканчивать исполнением народных мелодий. Именно ему принадлежит популяризация «Камаринской». В его концерт для скрипки с оркестром № 7 входит рондо под названием «Русский танец» («La danse Russe»). Нот этого произведения нам найти не удалось, а вот запись концерта оказалась доступна в интернете. Финал названного скрипичного концерта И. М. Ярновика — русский танец — представляет собой многочастное рондо в духе Ф. Э. Баха. Мажорный рефрен чередуется с минорными эпизодами в одноименном и параллельном минорах. Фольклорный первоисточник становится основой народно-жанрового финала в форме рондо, что так типично для финалов раннего классицизма.

«Русский танец» («La danse Russe») И. М. Ярновика был настолько любим публикой и популярен, что при создании балета Пауля Враницкого<sup>7</sup> «Лесная девушка» («Das Waldmädchen») был включен композитором в качестве вставного номера. За неимением нот остается неясным, почему в справочных изданиях упоминаются в связи с балетом *вариации* Ярновика, хотя эта русская тема воплощена им в форме *рондо*. Вскоре после премьеры 23 сентября 1796 г. «Венская газета» отмечала, что «Русский танец», вставленный в партитуру балета «Лесная девушка», стал излюбленным номе-

<sup>7</sup> Пауль [Павел] Враницкий (чеш. Pavel Vranický; нем. Paul Wranitzky; 30.12.1756 Нова-Ржише — 26.9.1808 Вена) — чешско-австрийский композитор и скрипач. В 1770–1771 гг. учился пению, игре на органе и скрипке в Иглау (Йиглава), затем изучал теологию и совершенствовался в игре на скрипке в Ольмоце (Оломоуц). Артистическая и творческая жизнь Враницкого связана с Австрией. С 1776 г. он изучал теологию в Вене, одновременно брал уроки композиции у Й. М. Крауса. Был скрипачом в капелле князя П. Эстерхази (1780–1785), которой в то время руководил Й. Гайдн. В 1785–1808 гг. капельмейстер венской придворной оперы. С 1793 г. член Общества музыкантов в Вене, затем его секретарь (реорганизовал работу этого общества), Враницкий был не только выдающимся скрипачом, но и композитором. Среди его сочинений наибольшей популярностью пользовались зингшпили. Его творчество высоко ценил Й. Гайдн. На тему русского танца из балета Враницкого «Лесная девушка» («Waldmädchen», 1796), известного в его обработке (тема заимствована Враницким у И. М. Ярновича), Л. Бетховен написал 12 вариаций A-dur для фортепиано или клавесина.

ром спектакля. Журналист «Венской газеты» русский танец называет *московским* — «Der moskowitsche Tanz» [16, с. 284].

Как уточняет Б. С. Штейнпресс в статье «К творческой истории «Камаринской»», «Балет “Лесная девушка” сочинен капельмейстером придворной Венской оперы Враницким в сотворчестве с композитором Йозефом Кинским, которому принадлежат несколько номеров в названном произведении» [16, с. 284].

Йозеф Гайдн был, очевидно, знаком и с Ярновиком, и тем более с Враницким. Последний служил в капелле Эстергази под управлением Гайдна с 1780 по 1785 г. в качестве скрипача, а его брат Антон был учеником Гайдна. Ярновик состоял капельмейстером князя Роана-Гемене, занимавшего с 1772 г. пост французского посла в Вене. Князь посещал и венский дом, и провинциальные имения венгерского магната Эстергази, у которого служил Гайдн. «Посол и его концертмейстер должны были встречаться у Эстергази с его капельмейстером» [16, с. 284]. Впитывать русский этномелос Ярновик, судя по биографическим данным, мог начать лишь с 1783 г., находясь на службе в Санкт-Петербурге при дворе Екатерины II. Ранее и в Германии, и в Польше он мог встретиться и с русскими дипломатами, да, впрочем, и встретиться на дорогах Европы с «Камаринской», запомнив ее раз и навсегда. Однако это всего лишь гипотезы.

**Людвиг ван Бетховен** вскоре после премьеры балета «Лесная девушка» создал Двенадцать вариаций на тему русского танца (A-dur). Согласно каталогу Г. Кинского — Х. Хальма, данное произведение, не имеющее опусного номера, обозначается WoO 71 и датируется 1796 г. Бетховен молод. Ему 26 лет. Двенадцать вариаций на русский танец из балета «Лесная девушка» (на тему Камаринской) он посвящает графине Броун.

Анна Маргарет (Аннетта), урожденная Фитингоф-Шель (1769–1803), была супругой бригадира русской военной миссии графа Ивана Юрьевича (Иоганна Георга) Броуна-Камуса (1767–1827), приехавшего в 1795 г. из Риги<sup>8</sup>.

Среди аристократов, в том числе венских, было весьма престижно получить посвящение известного композитора или поэта. Вслед за этим обычно следовал в адрес создателя произведения либо внушительный гонорар, либо дорогой подарок, либо иные знаки великосветского внимания. «Мы не знаем, в каких именно формах осуществлялась поддержка графом Броуном “музы” Бетховена <...> От Риса известно, что в ответ на посвящение Аннетте Броун фортепианных вариаций на русскую тему WoO 71 граф подарил Бетховену прекрасную верховую лошадь, на которой тот несколько раз выезжал, но потом начисто забыл о ее существовании и сильно удивился, получив от плутоватого слуги огромный счет за корм» [2, с. 170–171].

Тема **Двенадцати вариаций** своим мелодическим контуром и гармонизацией необычайно похожа на найденный нами образец, зафиксированный в 2000 г. в Брянской области.

<sup>8</sup> Как указывает Л. В. Кириллина в монографии «Бетховен. Жизнь и творчество», «Граф Броун происходил из древнего рода обрусевших ирландцев, а его жена была дочерью сенатора, екатерининского вельможи, прославившегося в Риге своей благотворительностью и меценатством. По-видимому, с этой четой Бетховена связывали чувства взаимной симпатии, тем более, что Броуны были его сверстниками» [2, с. 170]. Бетховен был домашним пианистом в доме Броунов. «Можно также предположить, — пишет Л. В. Кириллина, — что Аннетта Броун некоторое время совершенствовалась у Бетховена в игре на фортепиано и, судя по посвященным ей произведениям (три сонаты op. 10, вариации WoO 71, вариации на тему Зюсмайра WoO 76), была, вероятно, не очень виртуозной, но точно чувствующей музыку пианисткой» [2, с. 170].



Это позволяет выдвинуть гипотезу, что в основу бетховенских вариаций положена «Камаринская», генезис которой связан с Комарицкой волостью — ныне Брянским ареалом.

Бетховен, вслед за Гайдном и Ярновиком, излагает тему в двухчастной репризной форме с повторенной второй частью. Первая часть состоит из двух пятитактовых предложений, а каждое предложение делится на две фразы (3+2). В первой — «Камаринская» является мелодией, гармонизованной тоническими и доминантовыми аккордами, изложенными четвертями; вторая представляет собой оставшееся от гармонизации контурное голосоведение с тянущейся педалью на доминантовом тоне *ми*. Во втором предложении выдерживается гармонический стиль изложения с характерной октавой на доминантовом звуке, возникающей на слабой доле. Середина развивающего типа (2+2) завершается пятитактовой репризой. Таким образом, пропорции темы, сложенные из неквадратных и квадратных построений, образуют неорганическую неквадратность, характерную для тем фольклорного происхождения, в том числе русских.

В следующих далее двух мажорных вариациях к гармоническому последованию добавляются гаммообразные пассажи, нисходящие хроматические секвенции, мелодические фигурации с включением триольного ритма шестнадцатых. Мелодическая линия второй вариации образует обращенную волну.

Минорные вариации (№ 3, 7 и 11) носят лирико-драматический характер. Тематизм третьей и одиннадцатой вариаций обретает ламентозные, порой романсовые интонации, звучащие на пиано. В средней части третьей вариации восходящие по квартсектаккорду обороты настойчиво звучат на форте, образуя контраст с тихой и печальной репризой. Вариация № 7 выдержана в характере порывистого скерцо. Триоли шестнадцатых с акцентом на слабой доле создают состояние мятежного волнения.

Кроме триады минорных вариаций форму цементируют две вариации в духе скерцо: это уже упомянутая седьмая — минорная и десятая — мажорная, изложенная триолями шестнадцатых. В десятой также появляется новый исполнительский штрих — восходящие октавные ходы, извлекаемые исполнителем *sforzando*.

В четвертой (мажорной) вариации трехоктавные гаммообразные пассажи выстроены динамически: в восходящем движении — от *f* до *ff*, в нисходящем — от *ff* до *p*. Гармоническая медитативная пятая и подголосочная шестая вариации контрастируют фактурно. Восьмая и девятая — динамически. Трелеобразные обороты, восходящие на четыре октавы, подготавливают тонические органые пункты следующей десятой вариации.

Если тема и одиннадцать вариаций исполняются в темпе Allegretto, то финальная двенадцатая звучит скоро — Allegro. Двудольная плясовая «Камаринская», трансформировавшаяся в процессе развития то в жалобу (№ 3, 11), то в размышление (№ 5, 6), то в скерцо (№ 7, 10), в финале становится трехдольной (размер 6/8), трехголосной полифонизированной галантной музыкой. Прежде весельчак

То согнется, то прискочнет в три ноги,  
Истоптал свои смазные сапоги.  
То руками, то плечами шевелит,  
А гармоньку все пилит, пилит, пилит<sup>9</sup>.

В последней вариации камаринский мужик уже в камзоле и парике, чулках и башмаках, с поклонами и приседаниями танцует, именно *танцует*, а не *пляшет* светские па на балу у вельможи.

Однако это еще не финал. В развернутой коде Бетховен синтезирует фактуру гармоническую и полифоническую, пассажи и переклички голосов. После столь протяженных A-dur и a-moll, обусловленных жанром и формой вариаций, композитор увлекает нас цепочкой модуляций, в том числе энгармонических, в далекие тональности: As-dur, Es-dur, G-dur. Он колорирует тему в минорных и мажорных ладах, подвергая ее повторению, секвенцированию, дроблению. И после доминантового предъикта, предвещающего разработочные разделы будущих фортепианных сонат, возвращает основную тональность, трехдольную пульсацию, лишь дважды прерванную стремительными триольными восходящими пассажами.

Рассмотрение бетховенских фортепианных вариаций на тему «Камаринской» требует упоминания еще одного фундаментальнейшего сочинению мастера, выходящего за рамки исследуемого исторического периода и относящегося к последнему этапу его творчества, а именно его **Девятой симфонии**. Она создавалась с 1822 по 1824 гг., премьера состоялась в Вене. Оказывается даже четверть века спустя интонационные контуры «Камаринской» не оставляют Бетховена-симфониста. В Трио Скерцо возникает тема сначала у валторн, а потом у струнных, необыкновенно напоминающая русскую плясовую. Она звучит не как цитата, а, скорее, как мелодическое обобщение — аллюзия.

«Камаринский след» в Девятой симфонии был отмечен многими музыковедами. Приведем лишь три цитаты:

Александр Николаевич Серов — 1968 г.: «Темой здесь мелодия гимна, низведенная ритмическим поворотом до тривиальности, очень похожей на тему нашей «Камаринской». Шумное, неэстетическое веселье простолюдина...» [10, с. 433]. Продолжая разговор век спустя, Надежда Сергеевна Николаева пишет (1967): «Серов не без основания сравнивает музыку трио с русской народной песней “Камаринская” (хотя Бетховен и не цитирует эту мелодию). Особенно много сходства с этой песней в контрапунктирующей мелодии. Близость к русской музыке проявляется в трио не только в интонациях, но и в характере вариационной обработки темы — мелодия-остинато на фоне сопровождающего контрапункта. В конце трио совсем по-русски звучат “гармошечные” последования — тоника и доминанта на тоническом органном пункте» [6, с. 236]. В тетрадах 1972–1980 гг. Георгий Васильевич Свиридов отмечал: «Бетховен (кажется) первый начал соединять диатонику русской песни с европейским хроматизмом

<sup>9</sup> Один из вариантов текста «Камаринской».

(в квартетах для Разумовского). Во всяком случае, следы русского мелоса есть в Трио из Скерцо 9-й симфонии. Диатонический мотив плясового характера (между прочим, в духе «Камаринской»), обвитый хроматическим подголоском. Так делал и Глинка» [9, с. 123–124].

А. Н. Серов, Н. С. Николаева и особенно Г. В. Свиридов слышали в Трио Скерцо Девятой симфонии не только связь с русским этномелосом, но и принципы развития музыкальной мысли, объединяющие Бетховена с Глинкой.

Исследуя особенности претворения доглинкинской «Камаринской» в творчестве западноевропейских композиторов последней трети XVIII в., мы рассмотрели произведения Й. Гайдна и Л. Бетховена, коснулись сочинений И. М. Ярновика и П. Враницкого — Й. Кински, созданных в период с 1772 по 1796 гг. (Исключением является Девятая симфония — 1824 г.) Географически наши интересы были сосредоточены вокруг Вены и ее предместий, хотя пути миграции русской плясовой могли пролегать через Польшу и Чехию, Хорватию и Австрию — страны с самобытными фольклорными традициями, но при этом находящиеся в это время во власти формирующейся музыкальной классики. Именно влияние венского классицизма обусловило жанровый спектр изучаемых произведений: камерная музыка — пьеса Гайдна «Der Dudelsack» и Двенадцать вариаций на русский танец из балета «Лесная девушка» Бетховена; оркестровый жанр, представленный скрипичным концертом № 7 A-Dur И. М. Ярновика, симфонический — фрагментом Девятой симфонии Л. Бетховена, и, наконец, — сценический, а именно балет П. Враницкого и Й. Кински «Das Waldmädchen».

Особого внимания заслуживает эстетический аспект изучаемой проблемы. Существовавшие в фольклорной среде, «инструментальные произведения такого рода предназначены для самовыражения музыканта и развлечения окружающих, <...> — как утверждает И. В. Мацеевский, — <...> они бытуют в разных ситуациях и относятся к жанрам, реализующим эстетическую функцию» [5, с. 371–372]. Однако представления о красоте, прекрасном и безобразном отличались у музыкантов Камарицкой волости и ранее названных композиторов. Из разных источников известно, что русское оригинальное в европейской интерпретации — это такая же экзотика, помещенная в рамки классицизма, как восточная ориентальность в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX в. Подобно тому, как русские композиторы относились к восточному мелосу, не дифференцируя его подчас на отдельные этносы, так и представители венского классицизма воспринимали русское, собственно расположенное к востоку от Австрии, как обобщенную ритмоинтонационную модель. «Во всех случаях обращений иностранцев к «Камаринской», — считает Л. В. Кириллина, — заметны, с одной стороны, явная симпатия авторов к обрабатываемой мелодии, а во-вторых, противоречивое желание как сохранить некоторые присущие ей мелодико-ритмические «странности», так и вписать их в контекст «нормального» классического стиля» [3, с. 194].

Оставим за рамками настоящей статьи сочинения Даниэля Штейбельта и Джона Фильда, Жана-Пьера Рода и Джона Крамера, Иоганна Непомука Гуммеля, Фернандо Сора и Андре Эрнеста Гретри, а также других композиторов, обращавшихся к русской «Камаринской», так как это тема отдельного исследования.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
- 2 Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Московская консерватория, 2009. Т. 1. 536 с.

- 3 *Кириллина Л.* «Schöne Minka» и ее сестры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной конференции. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 191–205.
- 4 *Линева Е.* Владимирские рожечники // Русские рожечники / сост. Н. А. Сладкова. М.: Сов. композитор, 1990. С. 53–57.
- 5 Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 567 с.
- 6 Музыка французской революции XVIII века: учеб. пособие. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1967. 442 с.
- 7 *Пясецкий Г.* Исторический очерк города Севска и его уезда // Сб. орловского церковного историко-археологического общества. Орел, 1906. Т. 2. С. 22–60.
- 8 *Руднева А. В.* О взаимосвязи стиха и напева в русской народной песне // Русское народное музыкально творчество. Очерки по теории фольклора. М.: Композитор, 1994. С. 11–69.
- 9 *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 621 с.
- 10 *Серов А. Н.* Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл // Избранные статьи / под общ. ред. Г. Н. Хубова. М.; Л.: МУЗГИЗ, 1950. Т. 1. С. 425–434.
- 11 *Смирнов Б.* Искусство владимирских рожечников. М.: Музыка, 1965. 231 с.
- 12 *Трутовский В.* Собрание русских простых песен с нотами / под ред. В. Беляева. М.: МУЗГИЗ, 1953. 179 с.
- 13 *Фисейский А. В.* Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. — 1800 год): Исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 543 с.
- 14 *Фраенова Е. М.* Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. М.: АМУ при МГК им. П. И. Чайковского, 2012. 255 с.
- 15 *Цуккерман В. А.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: МУЗГИЗ, 1957. 495 с.
- 16 *Штейнпресс Б. С.* К творческой истории «Камаринской» // Очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1980. С. 283–287.
- 17 *Щуров В. М.* Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие для муз. вузов и училищ: в 2 ч. М.: Музыка, 2007. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. 400 с.
- 18 *Haydn J.* Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen / übertragen und erstmalig herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. Nagel Verlag Kassel, 1953. 51 s.
- 19 *Schmid E. F.* Ioseph Haydn und die Flötenuhr // Zeitschrift für Musikwissenschaft. Leipzig, 1932, H. 4. S. 193–221.

\*\*\*

© 2018. Ekaterina A. Zaitseva  
Moscow, Russia

#### FROM SEVSK TO VIENNA: PRE-GLINKA'S "KAMARINSKAYA IN WEST EUROPEAN MUSIC

**Abstract:** The article is dedicated to the implementation of “Kamarinskaya” in the works of Western European classical composers of the last third of the 18<sup>th</sup> – the first third of the 19<sup>th</sup> centuries. We analyze the genesis of the famous Russian dance song that existed

in the Komaritskaya Volost of the Sevsk district (now territory of the Bryansk Region), and the etymology of this word, which allows two variants of writing: Kamarinskaya and Komarinskaya. Authors carry out a comparative analysis of the contemporary folklore source recorded in 2000 in the Bryansk region, with the themes and principles of development of J. Haydn's works — the play “Der Dudelsack” for clock organ, of I. M. Jarnovik — Final of Violin Concerto No 7, of P. Vranitsky — J. Kinsky — ballet “Waldmädchen”. The paper explores the specifics of the realization of the Russian ethnomelos in the works of L. Beethoven as exemplified by Twelve variations for the Russian dance from the ballet “Forest Girl” and by Scherzo’ trio from his Ninth Symphony and reveals historical, geographical, sociocultural, and genre specifics of the migration of the song and dance theme of “Kamarinskaya” in Western European music.

**Keywords:** Pre-Glinka’s “Kamarinskaya”, Russian ethnomelos, Viennese classicism, J. Haydn, I. M. Jarnovik, P. Vranitzky, J. Kinsky, L. Beethoven, M. I. Glinka.

**Information about author:** Elena A. Zaitseva — PhD in Art History, Associate Professor, A. G. Schnittke Moscow state Institute of music, Marshal Sokolovsky Str., 10, 123060 Moscow, Russia. E-mail: mlad61@mail.ru

**Received:** November 27, 2017

**Date of publication:** June 15, 2018

**For citation:** Zaitseva E. A. From Sevsk to Vienna: pre-Glinka’s “Kamarinskaya” in West European music. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 48, pp. 264–279. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Glinka M. I. *Zapiski* [Notes]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 222 p. (In Russian)
- 2 Kirillina L. V. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t.* [Beethoven. Life and works: in 2 vols.]. Moscow, Moskovskaia konservatoriia Publ., 2009. Vol. 1. 536 p. (In Russian)
- 3 Kirillina L. “Schöne Minka” i ee sestry [“Schöne Minka” and her sisters]. *Bortnianskii i ego vremia. K 250-letiiu so dnia rozhdeniia D. S. Bortnianskogo: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Bortnyansky and his time. To the 250th anniversary of D. S. Bortnyansky: Proceedings of the international conference]. Moscow, MGK im. P. I. Chaikovskogo Publ., 2003, pp. 191–205. (In Russian)
- 4 Linieva E. Vladimirskie rozhechniki [The Vladimir Horn Players]. *Russkie rozhechniki* [Russian Horn Players], composed by N. Sladkova. Moscow, Soviet composer Publ., 1990, pp. 53–57. (In Russian)
- 5 *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Uchebnik* [People's musical creativity: a textbook], executive edited by O. A. Pashina. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2005. 567 p. (In Russian)
- 6 *Muzyka frantsuzskoi revoliutsii XVIII veka* [Music of the French revolution of the eighteenth century: a training manual]. Moscow, MGK im. P. I. Chaikovskogo Publ., 1967. 442 p. (In Russian)
- 7 Piassetkii G. Istoricheskii ocherk goroda Sevsk i ego uезда [Historical sketch of the town of Sevsk, and its district]. *Sbornik orlovskogo tserkovnogo istoriko-arkheologicheskogo obshchestva* [Collection of Orlovsky's Church historical and archaeological society]. Oryol, 1906, vol. 2, pp. 22–60. (In Russian)
- 8 Rudneva A. V. O vzaimosviasi stikha i napeva v russkoi narodnoi pesne [On the relationship of poetry and chant in the Russian folk song]. *Russkoe narodnoe*

- muzykal'no tvorchestvo. Ocherki po teorii fol'klora* [Russian folk music. Essays on the theory of folklore]. Moscow, Kompozitor Publ., 1994, pp. 11–69. (In Russian)
- 9 Sviridov G. V. *Muzyka kak sud'ba* [Music as fate]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2002. 621 p. (In Russian)
- 10 Serov A. N. *Deviataia simfoniia Betkhovena, ee sklad i smysl* [Beethoven's ninth Symphony, its composition and meaning]. *Izbrannye stat'i* [Selected articles], executive edited by G. N. Khubova. Moscow, St. Petersburg, MUZGIZ Publ., 1950, vol. 1, pp. 425–434. (In Russian)
- 11 Smirnov B. *Iskusstvo vladimirskikh rozhechnikov* [The Art of the Vladimir Horn Players]. Moscow, Music Publ., 1965. 231 p. (In Russian)
- 12 Trutovskii V. *Sobranie russkikh prostykh pesen s notami* [Collection of Russian simple songs with notes], ed. by V. Beliaeva. Moscow, MUZGIZ Publ., 1953. 179 p. (In Russian)
- 13 Fiseiskii A. V. *Organ v istorii mirovoi muzykal'noi kul'tury (III vek do n. e. – 1800 god): Issledovanie* [Organ in the history of world musical culture (III century BC — 1800): Research]. Moscow, RAM im. Gnesinykh Publ., 2009. 543 p. (In Russian)
- 14 Frayonova E. *Russian Folk Musical Works. Reader* [Russian folk music. Reader]. Moscow, AMU pri MGK im. P. I. Chaikovskogo Publ., 2012. 255 p. (In Russian)
- 15 Tsukkerman V. A. *“Kamarinskaia” Glinki i ee traditsii v russkoi muzyke* [“Kamarinskaya” by Glinka and its traditions in Russian music]. Moscow, MUZGIZ Publ., 1957. 495 p. (In Russian)
- 16 Shteinpress B. S. *K tvorcheskoi istorii “Kamarinskoi”* [To the creative history of “Kamarinskaya”]. *Ocherki i etudy* [Essays and sketches]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1980, pp. 283–287. (In Russian)
- 17 Shchurov V. *Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora. Uchebnoe posobie dlia muzykal'nykh vuzov i uchilishch: v 2 ch.* [Genres of Russian Musical Folklore. Teaching guide for music universities and schools: in 2 parts]. Moscow, Music Publ., 2007. Ch. 1: Istoriia, bytovanie, muzykal'no-poeticheskie osobennosti [Part 1: History, existence, musical and poetic characteristics]. 400 p. (In Russian)
- 18 Haydn J. *Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen* [To transfer works for the drive (Flute), for piano, two hands], transferred and for the first time published von Ernst Fritz Schmid. Nagel Verlag Kassel, 1953. 51 p. (In Germany)
- 19 Schmid E. F. *Ioseph Haydn und die Flötenuhr* [Ioseph Haydn and the flute], *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, 1932, h. 4, pp. 193–221. (In Germany)