

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
М. А. Серебrenников, редактор
(канд. иск., редактор РИО СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов
Е. М. Юпалайнен, секретарь

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор иск., профессор
Нижегородской консерватории)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

Содержание

Статьи

Екатерина Окунева

О ритме в творчестве Луиджи

Даллапикколы **6**

Раиса Слонимская

Дрезденские памятные встречи:

Владимир Щербачёв —

Николай Метнер **25**

Анна Аревшатян

К проблеме 16-ладовой системы,
упоминаемой в музыкально-теоретических
трактатах Григора Гапасакаляна **40**

Рейн Лаул

Приемы разработочного развития

(шестая лекция курса

«Основы анализа музыки») **53**

Людмила Махова

Песни и обряды Алтайского горного округа

из собрания С. И. Гуляева **70**

Документы

Степан Гуляев

Об Иване Васильевиче Матчинском **102**

Рецензии

Тамара Твердовская

Ещё немного о регламенте и прогрессе **118**

Сведения об авторах **124**

Информация для авторов **128**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrew Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Maksim Serebrennikov, Editor (*PhD, Editor, SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts
Ekaterina Iupalainen, Secretary

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Art History, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Articles

Ekaterina Okuneva
Rhythm in the Works of Luigi Dallapiccola **6**

Raisa Slonimskaya
Dresden Commemorative Meetings:
Vladimir Scherbachev —
Nikolay Medtner **25**

Anna Arevshatyan
On the Issue of the 16-Mode System
in the Theoretical Treatises on Music
by Grigor Gapasakalian **40**

Rein Laul
The Aspects of the Developmental
Method (the sixth lecture from the Course
“Fundamenthals of Music Analysis”) **53**

Lyudmila Makhova
Songs and Rituals of the Altai Mounting
District from the Stepan Gulyaev’s
Collection **70**

Documents

Stepan Gulyaev
On Ivan Vasilievitch Matchinsky **102**

Reviews

Tamara Tverdovskaya
A Little More about Rules and Progress **118**

Contributors to this issue **124**

Directions to contributors **128**

УДК 781.62
ББК 85.310,53
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.001

О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы

Окунева, Екатерина Гурьевна

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

Аннотация. Творчество Луиджи Даллапикколы 1950–1960-х годов отмечено активными экспериментами в области метра и ритма. У композитора сложилась концепция так называемого «плавающего ритма» („schwebender Rhythmus“). В статье данное понятие интерпретируется как связанное со свободной метрикой, ритмической нерегулярностью, безакцентностью. К комплексу приемов, способствующих нарушению метроритмического равновесия, автор относит вуалирование сильных долей, использование внутритактовых и междутактовых синкоп, добавочной длительности, полиметрию.

Принципы композиторской работы с ритмом демонстрируются на примере отдельных сочинений 1950–1960-х годов: «Музыкальной тетради Анналиберы», вокальных циклов «Песни на стихи Гёте» и «Пять песен», концерта для виолончели с оркестром «Диалоги», оперы «Улисс».

Даллапиккола синтезирует достижения старых мастеров полифонии и композиторов новой венской школы. Он автономизирует звуковысотные и ритмические каноны, оперирует длительностями как конструктивными элементами, работает с ритмическими ячейками как синтаксическими единицами, ищет эквивалент звуковысотной инверсии в ритмическом параметре путем обращения долгих длительностей в короткие и наоборот. Автор проводит параллели между ритмическим мышлением Даллапикколы и ритмическими идеями Мессиана, Булеза, других композиторов-сериалистов.

Прослеживается тенденция к усложнению ритмических структур: Даллапиккола обращается к разнообразным способам числовой организации ритма и наделяет его образно-символическим смыслом.

Ключевые слова: Луиджи Даллапиккола, Антон Веберн, Оливье Мессиаан, Пьер Булез, «плавающий ритм», серийная музыка, сериализм, музыка XX века.

Дата поступления: 09.11.2019

Дата публикации: 15.04.2020

Для цитирования: Окунева Е. Г. О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 6–24. DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.001.

О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы

Категории времени и ритма обрели особую значимость для музыкальной культуры XX века. Неустанный интерес к этим феноменам стимулировал возникновение различных концепций времени, затрагивавших как философско-эстетическую, так и чисто музыкальную проблематику. Новый взгляд на ритм сложился в сериальной музыке, которая возвестила об автономности ритмических структур от звуковысотности и попыталась распространить серийный принцип на самые разнообразные области музыкального языка. Влияние данных идей затронуло и композиторов, не принадлежавших непосредственно к дармштадскому кругу.

Луиджи Даллапиккола, как известно, оставался в стороне от рационального ригоризма сериальной музыки — его лирическому дарованию был чужд сугубо конструктивистский подход к сочинению. Если слышимая внутри музыка шла вразрез со строгой серийной последовательностью звуков, то композитор, руководствуясь музыкальным чутьем, предпочитал жертвовать серийным порядком. Размышляя над тем, что есть двенадцатитоновая система — язык или техника, Даллапиккола был убежден, что это «состояние души» [Даллапиккола 2009, 66].

В то же время в творчестве композитора 1950-х годов можно обнаружить тенденции, сближающие его поиски с находками сериалистов. Оказав значительное влияние на итальянских представителей послевоенного авангарда — Бруно Мадерну, Луиджи Ноно, Лучано Берио, — Даллапиккола, вероятно, также подвергся обратному воздействию.

Указанный период в его творчестве, наряду с явным тяготением к веберновскому типу серийности¹, отмечен активными ритмическими и метрическими экспериментами. В это время у Даллапикколы сложилась концепция так называемого «плавающего ритма» („schwebender Rhythmus“).

¹ В начале 1950-х годов в статье «Шёнберг мертв» Булез фактически совершил переворот, провозгласив Веберна отцом сериализма. Ажиотаж, вызванный в Дармштадте вокруг фигуры последнего, был так велик, что некоторые зарубежные исследователи по отношению к данному периоду применяли подчас экспрессивные выражения, такие как «дармштадское безумие», «веберновский культ». Сам Булез чуть позже, характеризуя ситуацию вокруг имени композитора в статье “Incipit”, использовал словосочетание «богоявление Веберна». См.: [Boulez 1966, 273]. Перевод на русский язык статьи Булеза см. в работе Н. Ренёвой: [Ренёва, 101–103].

В беседах с Хансом Натаном² композитор подчеркивал симптоматичность данного понятия для музыки XX века [Nathan 1966, 298]. Он не пояснял сущность введенного термина, но совершенно очевидно, что речь шла о нерегулярном ритме и аметрической музыке.

Эффекта «плавающего ритма» в собственных сочинениях Даллапиккола достигал разнообразными приемами. Важную роль, прежде всего, играло преодоление метрических акцентов. Композитор пытался избежать какой бы то ни было мерности или регулярности: этому способствовали частые метрические смены. С другой стороны, несмотря на выписанные размеры, в ритмической системе композитора понятие метра если не исчезало вовсе, то становилось весьма иллюзорным. Сильные доли Даллапиккола вуалировал либо паузами, либо внутритактовыми и межтактовыми синкопами.

Его эксперименты по преодолению метрической регулярности оказываются порой близкими поискам Мессиана³. Так, Даллапиккола довольно часто прибегает к принципу добавочной длительности⁴, ведущему к нарушению ритмического равновесия. Показательный пример — вокальная строка из № 2 „Goethe-Lieder“ (1953, *ил. 1*):



Ил. 1. Л. Даллапиккола. «Песни на стихи Гёте» (1953). № 2, тт. 1–5

Fig. 1. Luigi Dallapiccola, *Goethe-Lieder* (1953). No. 2, meas. 1–5

Здесь добавление точек к четвертным и восьмым приводит к полной аметричности. Фактически в данной ситуации понятие доли замещается, как и у Мессиана, ощущением короткой длительности (то есть наименьшей ритмической единицы). В то же время, в отличие от Мессиана, Даллапиккола довольно часто прибегает к иррациональным ритмам.

² Ханс Натан (Nathan, Hans) — американский музыковед немецкого происхождения (1910–1989).

³ Напомним, что многие сериальные композиторы (Булез, Штокхаузен, Гуйвартс) признавали воздействие ритмических новаций Мессиана на свое творчество. Все они считали необходимым объединить идеи Мессиана и шёнберговской школы, то есть двенадцатитоновой серийности (правда, в веберновской трактовке).

⁴ Этот принцип сформулирован Мессианом в книге «Техника моего музыкального языка», опубликованной в 1944 году в Париже. См.: [Мессиан 1995, 11].

Трудно сказать, был ли композитор знаком с теоретическими идеями Мессиана, сформулированными в «Технике моего музыкального языка». Он, по всей видимости, знал о музыке французского мастера достаточно и высоко ее ценил. Во всяком случае, в беседах с венгерским критиком и музыковедом Петером Варнаем Даллапиккола упомянул Мессиана в числе первых и наиболее важных музыкантов Западной Европы⁵ [Várnai 1977, 52].

Ритмические поиски обоих музыкантов, помимо тяготения к аметричности, имели и другие общие черты, а именно: обращение к ритмическим канонам и неточному увеличению или уменьшению ритмов. Впрочем, здесь источники вдохновения были различны. На Мессиана, как известно, влияние оказали античные метры, средневековые невмы и индийские ритмы Деши-тала⁶. Интерес Даллапикколы был сосредоточен на старинной полифонии, в то же время он многое почерпнул у нововенцев. Сочетание нового и старого, подчеркивание языковой преемственности составило своеобразие его художественного подхода.

Обратимся к № 3 (*Contrapunctus primus*) из фортепианного цикла «Музыкальная тетрадь Анналиберы» (1952)⁷. Миниатюра опирается на закономерности сложения «строгостильных» полифонических пьес, выстраиваясь по принципу мотетной формы. Она состоит из четырех звеньев (малых имитационных форм), в основе каждого из которых лежит двухголосный канон в приму. Развертывание голосов (пропосты и респосты) соответствует линейным проведениям серийных рядов. В первом звене (тт. 1–5) композитор задействует прямые формы серии (Ph). Во втором звене (тт. 5–8) пропоста и респоста проводятся в ракоходе (Rg). Третье звено усложнено не только за счет ракоходно-инверсионного изложения материала (Rlc), но и благодаря подключению третьего голоса, выполняющего поначалу функцию дублировки (Rb, встречная микстура), а затем

⁵ О каком-либо влиянии, впрочем, говорить можно лишь с большой осторожностью. Прямых творческих контактов, насколько известно, между музыкантами не было установлено. Общность в направлениях ритмических экспериментов вполне могла оказаться следствием веяний времени. Творческие поиски композиторов, кроме того, сходились в интересе к симметричным высотным структурам (внимание Даллапикколы к октатонике привлек его учитель Вито Фрацци). Эстетические позиции обоих близки также благодаря схожести их религиозных установок. В целом данный вопрос требует специального изучения, что выходит за рамки настоящей статьи.

⁶ Более подробно об этом см. в обстоятельном труде Татьяны Цареградской о ритмической концепции Мессиана: [Цареградская 2002, 127–153].

⁷ Сочинение посвящено дочери Даллапикколы; название апеллирует к баховской «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Цикл Даллапикколы также содержит ряд контрапунктических пьес. Многие миниатюры включают в себя мотив ВАСН как дань уважения великому композитору.

сопровождения. В четвертом разделе пропоста проводится в инверсии (Ib) и, кроме того, каждый голос канона дублируется встречной микстурой (Pd). Форма усложнена за счет того, что голоса встречной микстуры между собой также образуют двухголосный канон. Такое «наращивание» музыкальной ткани обуславливает феномен пролиферации канона.

На метроритмическом уровне композитор также обращается к канону. Риспоста при этом оказывается ненормативно уменьшенной: от каждой длительности по сравнению с исходной отнимается одна четвертая часть (иными словами, «пролацией» пропосты можно считать $\frac{4}{4}$, а риспосты — $\frac{6}{8}$).

Ритм пропосты (и соответственно риспосты) в каждом разделе канона является палиндромным. Даллапиккола сегментирует серийный ряд на четыре трехзвучные группы, опирающиеся на единую ритмическую модель. Переведя длительности в числовое измерение, можно получить следующую схему ритмического движения пропосты: 112 112 211 211 (1 = половинной, 2 = целой ноте). В риспосте длительности каждой трехзвучной ячейки переставляются таким образом, что две короткие заменяются на долгую и наоборот (ил. 2).

Mosso; scorrevole

(l'impiego del Pedale sia molto discreto)

Ил. 2. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы» (1952). № 3, тт. 1–4

Fig. 2. Luigi Dallapiccola, *Quaderno musicale di Annalibera* (1952). No. 3, meas. 1–4

Как известно, в сфере ритма контрапунктические преобразования по большей части ограничены двумя линейными формами — прямой и ракоходной. Инверсия, основанная в звуковысотной области на изменении направления движения интервалов, становится проблемой для ритмического параметра. Сериальные композиторы в большинстве случаев трактуют ритмическую инверсию в математическом смысле, то есть как перестановку. Даллапиккола же выстраивает канон с ненормативно уменьшенной риспостой, звучащей в ритмической инверсии, в котором к тому же каждый голос образует ритмический палиндром.

Канон в увеличении возникает в № 3 вокального цикла „Goethe-Lieder“. Здесь, в отличие от *Contrapunctus primus*, композитор прибегает к выписанной полиметрии⁸. Добавляя ремарку *senza accenti*, он добивается ощущения непрерывного мелодического потока, льющегося вне всякого метра и времени.

В № 5 из того же цикла Даллапиккола искусно сплетает звуковысотный и ритмический каноны, идущие словно бы параллельно друг другу. Песня „Der Spiegel sagt mir“ начинается как двухголосный звуковысотный канон в обращении. Его применение обусловлено образом зеркала, присутствующим в тексте гётевского стихотворения⁹. Ритмический канон оказывается иррегулярным: крупные длительности в пропосе заменяются краткими в респосе и наоборот (ил. 3).

Estatico; contemplativo

dolce

Canto *p*

pp *dolce* *dolciss.*

Der Spie - gel sagt mir: ich bin schön!

Estatico; contemplativo

Cl. (Si b) *p* *dolce* *pp*

(in suoni reali)

Ил. 3. Л. Даллапиккола. «Песни на стихи Гёте» (1953). № 5, тт. 1–4

Fig. 3. Luigi Dallapiccola, *Goethe-Lieder* (1953). No. 5, meas. 1–4

Данный метод работы обнаруживает сходство с ритмической техникой в ранних сочинениях Булеза. В частности, в кантате «Брачный лик» (1947) имеется аналогичный образец параллельного течения двух канонов — ракоходного мелодического и иррегулярного ракоходного ритмического¹⁰ (ил. 4).

⁸ Наложение разных метров (хотя и не фиксируемое в партитуре при помощи разных размеров) обнаруживается уже в раннем творчестве Даллапикколы. Так, в последней части «Дивертисмента в четырех эскизах» (1934) — сочинения, принесшего композитору международную известность, — встречается сочетание ритмов на $\frac{8}{4}$ и $\frac{3}{4}$.

⁹ „Der Spiegel sagt mir: ich bin schön! / Ihr sagt: zu altern sei auch mein Geschick. / Vor Gott muss alles ewig stehn, / In mir liebt ihn für diesen Augenblick“. (Зеркало говорит мне: я прекрасна! / Вы говорите: состариться тоже мой удел. / Перед Богом всё вечно предстает, / Во мне любите Его на это мгновение.) Перевод Е. Г. Окуневой.

¹⁰ Напомним, что ритмические эксперименты Булеза были инспирированы мессиановской музыкой.

Chant

S'il res - pi - re il pense à

Ondes Martenot

5 (pour 4)

4 (pour 3)

l'en - co - che Dans la tendre chaud con - fi - den - te

3

3

Où ses mains du soir é - ten - dent ton corps

c

b

a

Ил. 4а. П. Булез. «Брачный лик» (1947) [Boulez 1972, 17]

Fig. 4a. Pierre Boulez, *Le Visage Nuptial* (1947) [Boulez 1972, 17]

5 (pour 4)

3

3

3

4 (pour 3)

3

3

3

5 (pour 4)

c

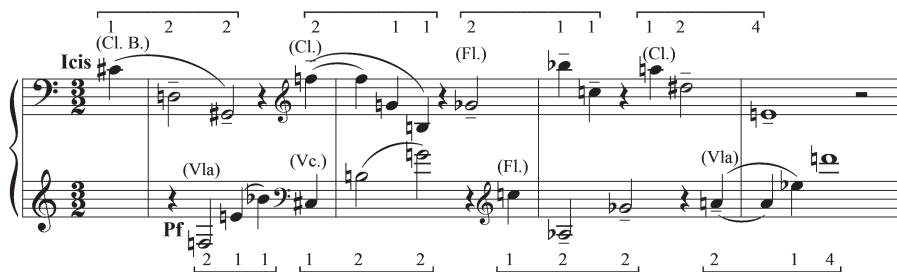
b

a

Ил. 4б. П. Булез. «Брачный лик» (1947). Фрагмент в редукции

Fig. 4b. Pierre Boulez, *Le Visage Nuptial* (1947). Fragment in reduction

Инверсионный канон складывается в первой части цикла Даллапикколы «Пять песен» (1956). Композитор работает преимущественно с трехзвучными ячейками. Ритмическая инверсия связана с найденным ранее принципом замены долгих и коротких длительностей. В то же время, в отличие от предыдущих случаев, здесь достигается определенное структурное соответствие между высотным и ритмическим параметрами. Так, *высотная* серия данного сочинения зеркально-симметрична, она состоит из двух шестерок, находящихся в отношениях Р и RI. На *ритмическом* уровне сегменты рядов также оказываются взаимно обратимыми: первые две тройки пропосты инверсионны между собой (122 и 211), следующие две тройки образуют ритмическую инверсию в отношении первых двух¹¹. Трехзвучные ячейки риспосты становятся зеркальным отражением сегментов пропосты как на звуковысотном, так и на ритмическом уровне (ил. 5).



Ил. 5. Л. Даллапиккола. «Пять песен» (1956). I часть, тт. 6–9 в редукции

Fig. 5. Luigi Dallapiccola, *Cinque canti* (1956). Part 1, meas. 6–9 in reduction

Влияние сериальных идей еще явственнее обнаруживается в поздних сочинениях Даллапикколы. Так, в концерте для виолончели с оркестром «Диалоги» (1959–1960) композитор пытается структурировать длительности числовым способом, что было свойственно многим композиторам-сериалистам.

¹¹ Сходным образом подчеркивает высотные и ритмические связи Милтон Бэббит в своих написанных в том же году "Semi-simple Variations". Звуковысотная структура сочинения опирается на всеинтервальный 12-тоновый ряд, делящийся на две симметричные шестёрки, вторая из которых представляет собой ракоход первой. Аналогом всеинтервальности звуковысотного ряда служат 16 возможных разделений четвертной ноты. Кроме того, ряд ритмических ячеек, подобно двенадцатитоновому, также делится на две комплементарные половины: 8+8 четвертных единиц. Комплементарность связана с принципом замены звука тишиной и наоборот, то есть дополнением звучащей ноты (или группы нот) становится эквивалентная ей по длительности пауза (паузы). Более подробно см.: [Окунева 2014, 49–51].

Сочинение основывается на симметричной палиндромной серии, в которой вторая шестерка является транспонированной ракоходной инверсией первой половины¹² (ил. 6).



Ил. 6. Л. Даллапиккола. «Диалоги» (1960). Серия

Fig. 6. Luigi Dallapiccola, *Dialoghi* (1960). Basic row

Даллапиккола своеобразно воплощает принципы додекафонии в данном опусе. Так, в партии виолончели на всем протяжении концерта линейное разворачивание серийных рядов осуществляется в неполном виде: либо с пропуском отдельных звуков, либо в виде чередования гексахордов, принадлежащих разным высотным рядам. Лишь в самом завершении концерта ряд Ie звучит у виолончели целиком.

В подобном принципе репрезентации серии очевидна параллель с романом Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», по признанию самого Даллапикколы, в немалой степени способствовавшим его постижению додекафонного метода. В статье «О путях додекафонии» композитор, в частности, обращал внимание на необычность экспонирования главной героини романа Альбертины: сначала о ней упоминают другие персонажи, затем Пруст дает ее словесный портрет, но так, что читатель не догадывается, кто перед ним, и лишь в третьей книге («Под сенью девушек в цвету») вырисовывается ритмическая и мелодическая определенность героини [Даллапиккола 2009, 65].

В заключительных тактах концерта (тт. 301–312) Даллапиккола подчиняет течение ритма арифметической прогрессии чисел; происходит это следующим образом. В партии виолончели дважды разворачивается ряд Ie. В первом случае из него выпущен тон e, во втором он проводится целиком. Пропущенный звук (e) поручается попеременно духовым, ударным инструментам и арфе. Длительность его звучания у деревянных и медных всегда остается неизменной и равна в сумме девяти четвертными нотам. У остальных инструментов (ударные с определенной высотой звучания

¹² Серии аналогичного строения составляют фундамент и других сочинений композитора, например, уже упомянутого вокального цикла «Пять песен», пьесы “Requiescant” («Да упокоятся», 1957–1958).

и арфа) продолжительность данного звука с каждым новым его появлением увеличивается в арифметической прогрессии от трех до десяти четвертных¹³, как показано на следующей схеме:

Trb.	Arpa	Fl.	Cel.	Vibr.	Fag.	Camp.	Cor.
9	3	9	4	5	9	6	9

Arpa	Cel.	Cl.b.	Vibr.	Cl.	Tr.	Camp.
7	8	9	9	9	9	10

Ил 7. Л. Даллапиккола. «Диалоги» (1960). Схема вступления инструментов со звуком *e* и его длительность в тт. 301–312

Fig. 7. Luigi Dallapiccola, *Dialoghi* (1960). Scheme of the introduction of instruments with *e* and its durations in meas. 301–312

Аналогичный ряд длительностей образуется и в начальном разделе концерта (тт. 33–43), где в партии виолончели проводятся ряды *Pe* и *Ie*, в которых соответственно выпущены первый и последний тоны.

В таком способе ритмической организации находит своеобразное воплощение диалогическая природа сочинения.

Иной способ структурирования ритма при помощи чисел обнаруживается во втором разделе «Диалогов». Он открывается повторяемым у виолончели тоном *fis*¹, интенсивность звучания которого возрастает от *pp* до *sff*. Инструментальное «сопровождение» Даллапиккола делит на четыре группы по три инструмента, поручая каждой начальный трихорд одного из четырех серийных рядов: *Pc*, *Ph*, *Pgis*, *Pg*. Инструменты во всех группах вступают симультанно, однако продолжительность звучания одной и той же ноты оказывается различной. Соотношение длительностей определяется числовыми пропорциями 1:2:1 или 1:1:2. Схема на ил. 8 конкретизирует описанную процедуру¹⁴:

¹³ На особенность такой ритмической организации впервые обратил внимание Дитрих Кемпер [Kämper 1984, 168]. См. об этом также в книге Брайана Алеганта [Alegant 2010, 78–79].

¹⁴ Числа означают количество наименьших единиц в общей длительности. Наименьшая единица равна одной шестнадцатой. На схеме для наглядности указаны только длительности нот, в то время как в партитуре все звуки разделены паузами.

Трихорд Рс

Sax. C. 10 20 10

Cor. 20 40 20

VI. II 5 10 5

Трихорд Ph

Ob. 7 14 7

Tr. 14 28 14

VI. I 3,5 7 3,5

Трихорд Pgis

Cf. 7 7 14

Tuba 14 14 28

Cb. 3,5 3,5 7

Трихорд Pg

C.I. 9 9 18

Trbn. 18 18 36

Vle 4,5 4,5 9

Ил. 8. Л. Даллапиккола. «Диалоги» (1960). Соотношение длительностей в группах инструментов, тт. 57–60

Fig. 8. Luigi Dallapiccola, *Dialoghi* (1960). Correlation of durations in groups of instruments, meas. 57–60

Подобная организация напоминает о принципах ритмического структурирования в «Опусе 3» Карела Гуйвартса (1952). Бельгийский композитор контролирует ритм с помощью числовых рядов, которые, в отличие от пьесы Даллапикколы, разворачиваются в пяти различных временных полях, измеряемых тридцатьвторой длительностью, шестнадцатой, восьмой, четвертной и половинной нотами. Высотный ряд также сегментируется на тройки, определяющие высотное содержание ритмических ячеек. У каждого инструмента ритмическая структура связана с числовой

пропорцией 1:2:1¹⁵ (ил. 9). Однако если у Даллапикколы значения длительностей в каждой группе инструментов оказываются одновременно увеличены и уменьшены вдвое, то у Гуйвартса процессом временного развертывания композиции управляет арифметическая прогрессия: временные значения нот в первом разделе композиции неуклонно увеличиваются, а во втором — вся ритмическая структура обращается назад, то есть длительности звуков постепенно уменьшаются, приходя к исходному показателю. Обоих композиторов сближает стремление к симметрии.

Violin



Viola



Cello



Ил. 9. К. Гуйвартс. «Опус 3» (1952). Схема ритма у скрипки, альты и виолончели

Fig. 9. Karel Goeyvaerts. *Opus 3* (1952). Schema of rhythm in Violin, Viola and Cello

Сходство принципов ритмической организации в обеих пьесах очевидно. Однако вряд ли при этом можно говорить о каком-то влиянии: композиторы не были знакомы, пьеса Гуйвартса не исполнялась на международных фестивалях. Очевидно, оба музыканта пришли к подобной системе независимо друг от друга. Объяснить факт совпадения, с одной стороны, можно было бы свойствами сериального метода, достаточно гибкого в отношении числовых способов организации, а потому побуж-

¹⁵ Пьеса предназначена для семи инструментов. На ил. 9 отражена ритмическая структура трех из них — скрипки, альты и виолончели. Для наглядности указаны только длительности нот. В партитуре, как и у Даллапикколы, между звуками помещаются паузы. Более подробно о сериальной организации «Опуса 3» Гуйвартса см.: [Окунева 2019].

дающего к поиску общелогических основ и определенных структурных закономерностей. С другой стороны, более вероятно иное — у композиторов имелся общий источник вдохновения, и источником этим была музыка Веберна, сыгравшая важную роль в становлении композиторской техники как Гуйвартса, так и Даллапикколы. Достаточно вспомнить начальный семитакт Вариаций ор. 27 с его трехзвучными микроструктурами, абсолютной высотной и ритмической симметрией, чтобы понять перспективы развития подобного композиционного метода.

Особую роль ритму Даллапиккола отвел и в своем *opus magnum* — опере «Улисс» (1960–1968). В лейтсистему сочинения, помимо интонационного материала, он включил лейтритм, который обозначил как *ritmo principale* («главный ритм», ил. 10):



Ил. 10. Л. Даллапиккола. «Улисс» (1968). Лейтритм

Fig. 10. Luigi Dallapiccola, *Ulysses* (1968). *Ritmo principale*

Впервые данная ритмическая структура появляется в первой сцене второго акта, на словах певца Демодока «Всё в крови вокруг» (тт. 91–93). На протяжении оперы лейтритм возникает неоднократно, неизменно связываясь с образами роковой неизбежности, страдания, смерти, поэтому закономерно, что наибольшая его концентрация приходится на сцену у киммерийцев (в царстве теней). Здесь ритм довольно часто предстает в разнообразных видах увеличения и уменьшения. Ритмические имитации образуют quasi-каноны, причем нередко мензуральные.

В завершении оперы лейтритм претерпевает существенную трансформацию: из звучащей сферы он переходит в незвучащую, по сути, структурируя тишину. Происходит это перед заключительным возгласом героя «Signore!» («Господь!»), когда инструменты оркестра соединяются в унисоне на звуке *gis* (см. ил. 11). Продолжительность звучания при этом у каждого из них различна. В рукописи в этом месте Даллапиккола делает соответствующую ремарку, требуя точного соблюдения ритмических величин.

Ил. 11. Л. Даллапиккола. «Улисс» (1968), тт. 1023–1025 в редукции

Fig. 11. Luigi Dallapiccola, *Ulisse* (1968), meas. 1023–1025 in reduction

Для того чтобы осуществить переключение ритма в незвучащую область, композитор прибегает к числовому измерению. Он просчитывает количество восьмых, содержащихся в каждой длительности лейтритма, суммируя паузу к предыдущей ноте. Так возникает следующий числовой ряд (ил. 12):

Ил. 12. Числовой ряд лейтритма

Fig. 12. Number series of *ritmo principale*

В оркестровом унисоне Эпилога, как уже отмечалось, продолжительность звучания у групп инструментов различна: одни выключаются раньше, другие — позже. Выписав длительности в порядке их «угасания» (от короткой к долгой), нетрудно заметить, что временные промежутки между отключением инструментов будут соответствовать числовым показателям лейтритма¹⁶ (ил. 13).

¹⁶ Это наблюдение принадлежит Юлии ван Хеес. См.: [Hees 1994, 163–164].

Инструменты	Длительность звучания	Числовое значение длительности (в восьмых)	Промежуток между длительностями (в восьмых)
Archi		4	
3 Tr. c. s.		7	3
3 Trb. c. s.		10	3
4 Cor.		12	2
3 Tr. Bassa		15	3
2 Sax.		19	4
2 Fg.		20	1
Cl. B		21 1/3	1 1/3
Cor. Ingl.		22 1/3	1 1/3
3 Fl., 2 Ob., II Cl		24	1 1/3
Cl. picc., I Cl.		25 1/3	1 1/3

Ил. 13. Числовая схема тт. 1023–1025

Fig. 13. Number schema in meas. 1023–1025

Прибегая к типично сериальному методу перевода длительностей в числа, Даллапиккола в то же время наделяет чисто технический прием символическим значением, обусловленным смысловым итогом оперы, — Улисс обретает вечный покой. Лейтритм, в своем звуковом облике ассоциирующийся с образами смерти, буквально переходит в сферу инобытия, становясь неслышимым пульсом уходящей жизни.

Предпринятый анализ избранных сочинений Даллапикколы 1950–1960-х годов показывает, что интерес композитора сосредоточен прежде всего на принципах ритмической нерегулярности, безакцентности, свободной метрики, создаваемых целым комплексом различных приемов. При этом с каждым новым произведением работа с ритмом усложняется.

Безусловно, многое было воспринято Даллапикколой от нововенцев, и в первую очередь от Веберна, для музыки которого характерна полихронность мотивов и фраз, контрапункт параметров, особое значение ритмических канонов. Ряд ритмических приемов, используемых Даллапикколой, — таких как добавочная длительность, неточное увеличение и уменьшение ритма, палиндромные структуры — соприкасается с ритмическими идеями Мессиана.

О влиянии собственно сериальной концепции на композиторское творчество можно говорить с известной долей условности. В музыке Даллапикколы не образуется рядов длительностей или каких-либо ритмических серий, характерных для классических образцов сериализма («Структуры 1а» Булеза, «Перекрестная игра» Штокхаузена, «Прерванная песнь» Ноно). Автономизация ритмического параметра протекает первоначально в условиях канонических форм, что обусловлено интересом как к старинной (изоритмия, вокальная полифония XVI-XVII веков), так и новейшей (каноны нововенцев) музыке. Однако в поздних сочинениях все больше проявляется склонность к числовой организации ритма. Способы структурирования при этом перекликаются с отдельными приемами сериальной организации, но происходит это не в силу каких-то влияний, а по причине универсальности упорядочивающей роли числа, для «гармонизирующей» природы которого характерны прогрессии и пропорции. Своеобразие композиторского метода Даллапикколы связано с тем, что ритм получает у него образно-символическую нагрузку. И именно это обуславливает оригинальность ритмического мышления композитора.

Идя по пути утверждения подлинных ценностей традиции и интегрируя их с новым музыкальным языком, Даллапиккола выступил необходимым связующим звеном между двенадцатитоновой серийностью нововенской школы и сериальной практикой авангарда 1950-х годов.

Литература

- Даллапиккола 2009 — Даллапиккола Л. О путях додекафонии / пер. Е. Дубравской // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 50–69.
- Мессиа́н 1995 — Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка / пер. с немецкого и комментарии М. Чебуркиной; научный редактор Ю. Холопова. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 124 с.
- Окунева 2014 — Окунева Е. Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2014. 124 с.

- Окунева 2019 — Окунева Е. Идея в зеркале техники — техника в зеркале идеи: Опус 3 Карела Гуйвартса // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: сборник статей по материалам II Международной научно-практической конференции 28–29 апреля 2018. Астрахань: Триада, 2019. С. 58–64.
- Ренёва 2014 — Ренёва Н. Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья»): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Т. 2: Приложения. Москва, 2014. 155 с.
- Цареградская 2002 — Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. Москва: Классика – XXI, 2002. 376 с.
- Alegant 2010 — Alegant B. The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola. New York: University Rochester Press, 2010. 336 p.
- Boulez 1966 — Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris: Editions du Seuil, 1966. 385 p.
- Boulez 1972 — Boulez P. Werkstatt-texte / übersetzt aus dem Französischen von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen, 1972. 286 S.
- Hees 1984 — Hees J. van Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese. Kassel: Gustav Bosse, 1994. 317 S.
- Kämper 1984 — Kämper D. Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola. Köln: Gitarre und Laute, 1984. 210 S.
- Nathan 1966 — Nathan H. Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversations // The Music Review. 1966. Vol. 27. No. 4. P. 294–312.
- Várnai 1977 — Várnai P. Beszélgetések Luigi Dallapiccolával. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 58 p.

Сведения об авторе

Окунева, Екатерина Гурьевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

SPIN-код: 6284-0570

e-mail: okunevaeg@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной и творческой работе
Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова
185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

Rhythm in the Works of Luigi Dallapiccola

Okuneva, Ekaterina G.

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

16 Leningradskaya St., Petrozavodsk, Republic of Karelia 185031, Russia

Abstract. The work of Luigi Dallapiccola of the 1950–1960s is characterized by active experiments in the field of meter and rhythm. The composer has developed the concept of the so-called “floating rhythm” („schwebender Rhythmus“). In the article, this concept is interpreted as associated with a free metric, rhythmic irregularity, and lack of focus. The complex of techniques mentioned by the author as contributing to violation of the metro-rhythmic equilibrium, includes the veiling of accented beats, the use of in-bar and inter-bar syncope, additional duration, polymetry.

The principles of composer’s work with rhythm are demonstrated by particular compositions of the 1950–1960s: *Quaderno musicale di Annalibera* [*Musical Notebook of Annalibera*], the vocal cycles *Goethe-Lieder* and *Cinque canti*, [*Five Songs*], the concert for cello and orchestra *Dialoghi* [*Dialogues*], and the opera *Ulisse*.

Dallapiccola synthesizes the achievements of ancient polyphony and composers of the new Viennese school. It autonomizes pitch and rhythmic rules, operates with durations as constructive elements, works with rhythmic cells as syntactic units, searches for the equivalent of pitch inversion in the rhythmic parameter by converting long durations into short ones and vice versa. The author draws parallels between the rhythmic thinking of Dallapiccola and the rhythmic ideas of Messiaen, Boulez and other composers-serialists.

There is a tendency toward complication of rhythmic structures: Dallapiccola refers to various methods of numerical organization of rhythm and gives it figurative and symbolic meaning.

Keywords: Luigi Dallapiccola, Anton Webern, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, “floating rhythm” („schwebender Rhythmus“), serial music, integral serialism, music of the twentieth century.

Submitted on: 09.11.2019

Published on: 15.04.2020

For citation: Okuneva, Ekaterina G. “Rhythm in the Works of Luigi Dallapiccola.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 6–24 (in Russian).

DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.001.

Works Cited

Alegant, Brian (2010). *The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola*. New York: University Rochester Press, 336 p.

Boulez, Pierre (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris: Editions du Seuil, 385 p.

- Boulez, Pierre (1972). *Werkstatt-texte* / übersetzt aus dem Französischen von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen, 286 S.
- Dallapiccola, Luigi (2009). "O putyakh dodekafonii" ["Way of twelve-tone music"] In *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya* [Composer about modern composition: chrestomathy]. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", pp. 50–69 (in Russian).
- Hees van, Julia (1994). *Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese*. Kassel: Gustav Bosse, 317 S.
- Kämper, Dietrich (1984). *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*. Köln: Gitarre und Laute, 210 S.
- Messiaen, Olivier (1995). *Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka* [Technique of my musical language], transl. and comm. by M. Cheburkina; ed. Ju. Holopov]. Moscow: Greko-latin-skiy kabinet Yu. A. Shichalina, 124 p. (in Russian).
- Nathan, Hans (1966). "Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversation". In *The Music Review*, vol. 27, no. 4 (1966), pp. 294–312.
- Okuneva, Ekaterina G. (2014). *Printsipy organizatsii ritmicheskikh struktur v serial'noy muzyke* [Principles of organization of rhythmic structures in integral serial music]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, 124 p. (in Russian).
- Okuneva, Ekaterina G. (2019). "Ideya v zerkale tekhniki — tekhnika v zerkale idei: Opus 3 Karela Guyvartsa" ["Idea in the mirror of technique — technique in the mirror of idea: Opus 3 by Karel Goeyvaerts"]. In *Muzykal'naya nauka i kompozitorskoe tvorchestvo v sovremennoy mire: sbornik statey po materialam II mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 28–29 aprelya 2018*. [Music science and compositional creativity in the contemporary world: collection of articles based on the materials of the II International scientific and practical conference 28–29 April 2018]. Astrahan': Triada, pp. 58–64 (in Russian).
- Reneva, Nataliya S. (2014) *Muzykal'no-teoreticheskie vzglyady molodogo Pierre Boulez'a* (na materiale knigi "Zapiski podmaster'ya"): dis. ... kand. isk.: 17.00.02. T. 2: Prilozheniya [Musical-theoretical views of the young Pierre Boulez (based on the book "Relevés d'apprenti"): PhD thesis: 17.00.02. Vol. 2. Applications]. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 155 p. (in Russian).
- Tsaregradskaya, Tatiana V. (2002). *Vremya i ritm v tvorchestve Olivier Messiaen'a* [Time and rhythm in the works of Olivier Messiaen]. Moscow: Klassika – XXI, 376 p. (in Russian).
- Várnai, Péter (1977). *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*. Budapest: Zeneműkiadó, 58 p.

About the author

Okuneva, Ekaterina G.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

SPIN-код: 6284-0570

e-mail: okunevaeg@yandex.ru

PhD in Art History (2006), Associate Professor of Department of Music Theory and Composition, Vice-rector for Scientific and Creative Work at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

16 Leningradskaya St., Petrozavodsk, Republic of Karelia 185031, Russia

Сведения об авторах

Анна Сеновна Аревшатян — доктор искусствоведения, профессор Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств Академии наук Армении. В 1993–2001 годах — старший научный редактор редакции «Христианская Армения» Армянской энциклопедии. С 2000 года — сотрудник Государственного центра по изучению армянской духовной музыки. Основатель, составитель и ответственный редактор международного музыковедческого сборника «Манрусум» (2002, 2005, 2009, 2013), издаваемого центром. Автор шести монографий: «Требник „Маштоц“ как памятник армянской средневековой музыкальной культуры» (1991), «Армянские средневековые „Толкования на гласы“» (2003), «Учение о гласах в средневековой Армении» (2013), «Музыковедческое наследие Григора Гапасакальяна» (2013), «Музыкальная культура Ани» (2014), «Григор Магистрос — гимнограф и эстетик» (2015); составитель и редактор антологии армянской средневековой монодии «Духовные песнопения» (1998, 2011). Автор около 100 научных статей и исследований, опубликованных в Армении и за рубежом; член Венского общества изучения монодии, вице-президент Национального комитета Армении Международной ассоциации византиноведческих исследований.

Степан Иванович Гуляев (1806–1888) — русский историк, этнограф, фольклорист, естествоиспытатель и изобретатель; исследователь Алтая.

Рейн Хейнрихович Лаул — доктор искусствоведения (1989), профессор, ведущий специалист по жанрам творчества исследовательской группы Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1964 году

Contributors to this issue

Anna S. Arevshatyan is a professor at the Komitas State Conservatory in Erevan, and a Leading Researcher in the department of Music, Institute of Arts, Academy of Sciences of Armenia. Arevshatyan is a doctor of Art History. From 1993 to 2001 she was the Senior Scientific Editor of the *Christian Armenia* Editorial Board of the Armenian Encyclopedia. Since 2000 she has been doing research at the State Centre of Armenian Spiritual Music Studies. She is the founder, compiler and executive editor of the international musicological collection *Manrusum* (2002, 2005, 2009, 2013), published by the center. Anna Arevshatyan is the author of six monographs and about a hundred papers published in Armenia and other countries. She is a member of the Association for Monody Research (Verein zur Erforschung der Monodie) and a vice president of the Armenian National Committee of the International Association of Byzantine Studies.

Stepan I. Gulyaev (1806–1888) — Russian historian, folklorist, ethnographer, naturalist and inventor, Altai researcher.

Rein H. Laul is the leading specialist in creativity genres of the research group of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, a doctor of arts, a professor of Music theory department at the Saint Petersburg Conservatory. In 1964, he graduated from

окончил теоретико-композиторское отделение Ленинградской консерватории как музыковед (под руководством А. Г. Шнитке) и в 1967 году как композитор (под руководством В. Н. Салманова). В 1972 году защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата наук: «Стиль и композиторская техника А. Шёнберга», в 1989 году — докторскую диссертацию «Логические функции мотива в процессе формообразования». С 1970 по 2018 год работал на кафедре теории музыки, преподавал гармонию и анализ музыкальных произведений. Автор научных трудов, методических пособий. Член Союза композиторов, автор симфонии (1973), трех фортепианных сонат, скрипичной сонаты, Мессы для смешанного хора и других сочинений.

Людмила Петровна Махова — музыковед, этномузыколог. С 2002 года — научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «музыковедение» (2000) и аспирантуру по специальности «музыкальное искусство» (2003). Принимала участие в подготовке коллективной научной публикации «Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра» (2002). Участник экспедиций в Брянскую, Калужскую, Мурманскую, Новосибирскую, Псковскую, Смоленскую, Тверскую, Тюменскую области, в Алтайский и Красноярский края, Республики Алтай и Хакасия, а также в Украину и Молдавию. Руководитель фольклорных экспедиций Московской консерватории в Алтайский край (2011–2016). Сфера научных интересов — этномузыкология, этнография; традиции старожилов Сибири;

the Department of theory and composition at the Conservatory as a musicologist (under A. G. Schnittke) and in 1967 as a composer (under V. N. Salmanov). In 1972 he defended his PhD dissertation *Arnold Schoenberg's Style and Compositional Technique*, and in 1989 his doctoral dissertation *Logical Functions of a Motive in Formal Processes*. In 1970–2018, prof. Laul taught harmony and formal analysis at the St. Petersburg Conservatoire. He has published many scholarly articles and textbooks. Prof. Laul is a member of the Composers' Union and a composer of a Symphony (1973), three Piano Sonatas, a Violin Sonata, a Mass for mixed choir and other compositions.

Lyudmila P. Makhova — musicologist, ethnomusicologist, research fellow at the Kliment Kvitka Folk Music Research Center of Tchaikovsky Moscow State Conservatoire. Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatoire with a degree in Musicology (2000) and completed the post-graduated course in Art of Music. She took part in collective monographs, such as *Folk Traditional Culture of the Pskov Region* (2002). The member of the numerous folk expeditions: to the Bryansk, Kaluga, Murmansk, Novosibirsk, Pskov, Svolensk, Tver, Tyumen regions, to the Altai and Krasnoyarsk krai, the Altai Republic and Republic of Khakassia, Ukraine and Moldova. The head of the folk expeditions of the Moscow Conservatory to the Altai krai in 2011–2016. Sphere of scientific interests — ethnomusicology, ethnography; traditions of old-timers of Siberia; folk choreography; folk costume. The author of 35 scientific publications. Since 2010, editor, since 2012 — head of the editorial group of the Electronic Encyclopedic Dictionary *Saint Petersburg Conservatory*, 2009–[2019]. Available at: <http://es.conservatory.ru/esweb/>

народная хореография; народный костюм. Автор 35 научных публикаций. С 2010 года редактор, с 2012 — руководитель редакторской группы электронного Энциклопедического словаря «Санкт-Петербургская консерватория», 2009–[2019]. URL: <http://es.conservatory.ru/esweb/>

Екатерина Гурьевна Окунева — кандидат искусствоведения (2006), доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. С 2019 года исполняет обязанности проректора по научной и творческой работе Петрозаводской консерватории. Лауреат I Всероссийского конкурса «Наука о музыке. Слово молодых учёных» (Казань, 2004), автор монографии «Эволюция стиля Эрkki Салменхаара в контексте европейской музыки второй половины XX века» (2011), учебных пособий «Анализ серийной и серийной музыки» (2012), «Принципы организации ритмических структур в серийной музыке» (2014). Регулярно участвует во всероссийских и международных конференциях. Сфера научных интересов — европейский музыкальный авангард 1950–1960-х годов, современные техники композиции, скандинавская и финская музыка XX века.

Раиса Николаевна Слонимская — музыковед, кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук, гранд-доктор философии в области музыкологии и культуры Международного университета фундаментального обучения, Doctor of Science in Musicology and Cultural of International University of Fundamental Studies (Россия, Великобритания, США), профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры, президент Фонда композитора Сергея Слонимского, член Союза композиторов Санкт-Петербурга и России. Автор более 130 работ, среди них более 20 книг: монографий, учебни-

Ekaterina G. Okuneva is an Associate Professor of Department of Music Theory and Composition and Vice-rector for scientific and creative work at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. In 2006, she received a PhD in musicology from the Moscow State Conservatoire. Winner of the first All-Russian competition *Music Science. Word of Young Scientists* (Kazan, 2004). Her recent publications include a monograph *Evolution of Style of Erkki Salmenhaara In a Context of the European Music of the Second Half of the 20th Century* (2011) and training manuals *Analysis of Serial and Integral Serial Music* (2012), *Principles of the Organization of Rhythmic Structures In Serial Music* (2014). Active participant at many international conferences. Her research interests are focused on the European musical avant-garde of 1950–60th years, modern composing techniques, the Scandinavian and Finnish music of the 20th century.

Raisa N. Slonimskaya — musicologist, doctor of pedagogical Sciences, Grand doctor of philosophy in musicology and cultural science, Professor, Department of music theory and history, faculty of arts, Saint Petersburg State University of culture and arts, member of Union of composers of Russia. Author of more than ninety works, among them more than fifteen books: monographs, textbooks, collections. Sphere of scientific interests: theory, music history, methodology of teaching of musical disciplines (history of music, solfeggio, harmony, polyphony, music form), the stylistic peculiarities of musical art, interaction of different kinds of arts, methodo-

ков, сборников. Сфера научных интересов: теория, история музыкального искусства, взаимодействие видов искусств, методика преподавания музыкальных дисциплин, методология преподавания музыкальных дисциплин (история музыки, сольфеджио, гармония, полифония, музыкальная форма), развитие музыкальных способностей, мультимедийные технологии в музыкальной педагогике.

Тамара Игоревна Твердовская — кандидат искусствоведения (2003), доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. С августа 2019 года — проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Автор ряда статей, опубликованных в научных журналах и сборниках научных работ, учебных и методических разработок. Учебное пособие «Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси» (2014) рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений. В 2015 году вышла в свет хрестоматия по современной зарубежной музыке «Горизонты французской музыки XX века» (в соавторстве с Д. В. Шутко). Лауреат Всероссийского конкурса студенческих научных работ (Москва, 1996), II Всероссийского конкурса педагогического мастерства научно-педагогических работников образовательных организаций высшего образования в области музыкального, хореографического и изобразительного искусства (2018). В 2019 году избрана членом Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 Музыкальное искусство.

logy in music pedagogy, developing musical abilities.

Tamara I. Tverдовskaya — musicologist, PhD of Arts (2003), Associate Professor of Department of Western Music History, Vice-rector for Research of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2019). Author of articles in collections of scientific papers and academic journals. Her manual *Genre and Form in Claude Debussy's Piano Music* (2014) was recommended by Academic Association of higher musical education of the Russian Federation. In 2015, she published the anthology *Horizons of French Music: 20th Century* (in collaboration with Daniil Shutko). Winner of the All-Russian student competition of research works (Moscow, 1996), laureate of the Second All-Russian competition of pedagogical skills of scientific and pedagogical workers of organizations of higher education in the field of music, choreography and fine arts (2018). In 2019, she was elected a Member of Academic Association of higher musical education of the Russian Federation.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 1. 2020

Подписано в печать 15.04.2020. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 8,125. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 44.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32
тел.: 8 (812) 973-59-72
e-mail: defimenko@yandex.ru