

# 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)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)  
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,  
opera\_musicologica@mail.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, зл. 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 культурологии,  
профессор Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царёва (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

*Кира Южак*. К читателю 6

### Статьи

*Игорь Приходько*

Имитация в историческом контексте 8

*Татьяна Франтова*

Имитация: простая, стреттная, каноническая  
(о трудностях абсолютного разграничения  
в полифонии строгого письма) 26

*Анатолий Милка, Кира Южак*

Стретта vs канон 40

*Наталья Плотникова*

Об имитационных формах в четырехголосной  
Службе Божией («трудной») Василия Титова 63

*Николай Тарасевич*

Людвиг Зенфль. «Maria zart». К проблеме  
взаимодействия техник композиции 80

*Лариса Гервер*

Пересмотр правил имитации в мадригалах  
Луки Маренцио и Карло Джезуальдо 95

*Марина Гирфанова*

Малая имитационная форма в духовных  
хоральных концертах Самуэля Шейдта 107

*Алла Янкус*

Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций  
И. С. Баха (BWV 988; BWV 1087):  
некоторые аспекты 120

*Ирина Копосова*

Особенности трактовки канона в сочинениях  
Луиджи Даллапикколы 1940–1950-х годов 141

### Рецензии

*Наталья Сербул*

Учебник полифонии А. П. Милки:  
достижения и перспективы петербургской  
школы 160

Сведения об авторах 168

Указатель публикаций в журнале «Opera  
musicologica» за 2020 год. Том 12 (№№ 1–5) 175

Информация для авторов 181

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

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

*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*)  
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, 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](mailto:opera_musicologica@conservatory.ru),  
[opera\\_musicologica@mail.ru](mailto:opera_musicologica@mail.ru)  
Official site: [www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://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 Cultural Studies, 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

*Kyra Yuzhak*. To the Reader 6

### Articles

*Igor Prykhod'ko*  
Theory of Imitation in a Historical Context 8

*Tatiana Frantova*  
Imitation: Simple, Stretto, Canonical  
(On the Difficulties of Absolute Differentiation  
in the Polyphony of Strict Style) 26

*Anatoly Milka & Kyra Yuzhak*  
Stretta vs Canon 40

*Natalia Plotnikova*  
On Imitation Forms in the Four-Part Divine Service  
("Difficult") by Vasilii Titov 63

*Nikolay Tarasevich*  
Ludwig Senfl. "Maria Zart": On the Problem  
of Composition Techniques Interaction 80

*Larisa Gerver*  
Revision of the Imitation Rules in the Madrigals  
of Luca Marenzio and Carlo Gesualdo 95

*Marina Girfanova*  
The Small Imitation Form in the Sacred Chorale  
Concertos by Samuel Scheidt 107

*Alla Yankus*  
The Vertical Construction in Canons from Bach's  
Goldberg Variations (BWV 988; BWV 1087):  
Some Aspects 120

*Irina Koposova*  
Specifics of the Interpretation of the Canon  
in the Works of Luigi Dallapiccola in the 1940s  
and 1950s 141

### Reviews

*Natalia Serbul*  
Textbook in Polyphony by Anatoly P. Milka:  
Achievements and Prospects of the Petersburg  
School 160

Contributors to this issue 168

Article Index (2020. Vol. 12, no. 1–5) 178

Directions to contributors 181

## К читателю

Настоящий выпуск журнала посвящен имитации и канону. Каждый из этих терминов функционирует очень давно, и само их понимание существенно менялось. Более того: определение, данное в XX веке специфическому виду старинного канона — *форма с выводимыми голосами*, — соответствует и распространенной в прошлом практике «чтения ненотированного голоса (голосов) по партии нотированного голоса (голосов)»<sup>1</sup>, и современному построению канона путем непрерывного имитирования.

Единства взглядов на имитацию и канон не наблюдается и сегодня, например — в русле основополагающего для всех отечественных музыковедов-полифонистов учения С. И. Танеева. А за расхождениями в теории неизбежно следуют расхождения аналитических и методических установок.

Разные взгляды и подходы создают немало сложностей. Но ведь на самом деле такие различия — это реальный источник и резерв для продуктивного движения науки, для новых достижений и даже рождения новых парадигм. Мы говорим на общем языке, но очень многие слова, понятия и термины наполняем разным смыслом. Из стремления к взаимопониманию, сближению и творческому общению — а отнюдь не к достижению или навязыванию единых взглядов — в 2008 году в Санкт-Петербурге родился межвузовский научно-методический семинар, в котором за прошедшее более чем десятилетие приняли участие педагоги-полифонисты и аспиранты разных вузов — Санкт-Петербургской, Московской, Петро-заводской, Киевской, Харьковской, Ростовской, Казанской консерваторий, а также Российской академии музыки имени Гнесиных и Московского государственного областного педагогического института.

Первые годы работы семинара увенчались публикацией сборника «Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 1: Общие принципы и нормы полифонии строгого письма». Некоторые результаты последующих научных сессий публикуются в предлагаемом вниманию читателя специальном выпуске журнала «Opera musicologica».

*Кира Южак,  
научный редактор специального выпуска*

---

<sup>1</sup> Холопов Ю. Н. Канон: генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. Москва: Музыка, 1978. С. 127–157. С. 140, 144.

## To the Reader

This issue is devoted to imitation and canon. Each of these terms has been in use in music theory for a very long time, and their meaning has changed considerably over the centuries. Moreover, the definition given to a specific kind of ancient canon in the twentieth century—a *form with the voices deriving from one another*,—corresponds both to the widespread past practice of “reading the unnotated voice(-s) using the part of the notated voice(-s)”<sup>1</sup>, and to the modern canon construction by means of continuous imitation.

There is still no agreement about the concept of imitation and canon, for example, according to the teachings of Sergey I. Taneyev, which are fundamental to all Russian polyphonist musicologists. Divergences in the theory are inevitably followed by divergences in the analysis and methodology.

Different perspectives and approaches create many issues. However, such differences are the real source and back up for the productive scientific progress, for new achievements and even for creation of new paradigms. We speak the same language, but we put different meanings on a large number of words, concepts and terms. It is the desire for mutual understanding, bonding and creative communication—not for achieving or imposing uniform views that led to organization of an interacademic research and a methodological workshop in Saint Petersburg in 2008. Over the last ten years, this seminar was attended by polyphonist music teachers and post-graduate students from various higher education institutions—including Saint Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Kyiv, Kharkov, Rostov, Kazan Conservatories, as well as Gnesins Russian Academy of Music and Moscow Region State Pedagogical University.

The first years of the seminar resulted in the publication of a collection of works “Teoriya polifonii i metodika eyo prepodavaniya. Vypusk 1: Obshchiye printsipy i normy polifonii strogogo pis'ma” [“The Theory of Polyphony and its Teaching Methodology. Vol. 1: General Principles and Norms of Strict Style Polyphony.”] Some results of the following scientific sessions are published in the special issue of “Opera musicologica” provided hereafter.

*Kyra Yuzhak,*  
*scientific editor of the special issue*

---

<sup>1</sup> *Kholopov, Yuriy N.* (1978). “Kanon: genezis i ranniye etapy razvitiya” [“Canon. Its Genesis and Early Stages of Development”]. In *Teoreticheskiye nablyudeniya nad istoriey muzyki* [Theoretical observations on the history of music]: Collection of works, compiler Yuliya K. Evdokimova, Vsevolod V. Zaderatskiy, Tamara N. Livanova. Moscow: Muzyka, pp. 127–173 (in Russian). Pp. 140, 144.

УДК 781.42  
ББК 85.310,55  
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.009

## **Особенности трактовки канона в сочинениях Луиджи Даллапикколы 1940–1950-х годов**

*Копосова, Ирина Владимировна*

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

**Аннотация.** В творчестве Луиджи Даллапикколы канон как форма и прием изложения занимает важнейшее место. Трактовка канона композитором рассматривается в статье на примере одного из ключевых этапов творчества, который связан с установлением собственного типа серийного письма, — десятилетия от начала 1940-х до начала 1950-х годов.

Объектом анализа стали две сходных по своему составу пары сочинений Даллапикколы, возникшие в начале и в конце обозначенного этапа: «Каноническая сонатина» (1942–1945) и «Шесть песен Алкея» (1943), а также «Музыкальная тетрадь Анналиберы» (1952–1953) и «Песни на стихи Гёте» (1953).

Их сравнение показало целый ряд отличий в подходе композитора к канону. В более ранних циклах каноническое изложение охватывает все части, а виды используемых канонов необычайно разнообразны; в более поздних на каноническое письмо опирается только часть номеров, сам канон представлен теми формами, структура которых связана с идеей полипараметровости (ракоходный, в увеличении, в обращении). Эти, а также другие особенности циклов начала 1950-х (изменение концепции вертикали в сторону диссонантности; появление канонических закономерностей в виртуальном слое фактуры, на уровне серийной диспозиции), демонстрируют овладение Даллапикколы серийным мышлением и типом письма.

**Ключевые слова:** *Луиджи Даллапиккола, канон, серийное письмо, «Каноническая сонатина», «Шесть песен Алкея», «Музыкальная тетрадь Анналиберы», «Песни на стихи Гёте».*

**Дата поступления:** 15.12.2020

**Дата публикации:** 31.12.2020

**Для цитирования:** *Копосова И. В. Особенности трактовки канона в сочинениях Луиджи Даллапикколы 1940–1950-х годов // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 141–158. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.009.*



## Особенности трактовки канона в сочинениях Луиджи Даллапикколы 1940–1950-х годов

Как известно, в музыке XX века возродился активный интерес к разным полифоническим формам от ричеркара и фуги до вариаций на basso ostinato и инвенции. При этом наиболее органично адаптировался к условиям современного музыкального языка и новейших композиторских техник канон, одна из старейших структур европейской музыки. Для ряда современных авторов систематическое использование канона стало визитной карточкой творчества; к их числу по праву может быть отнесен и Луиджи Даллапиккола (1904–1975).

Склонность Даллапикколы к имитационному письму проявилась уже в ранних опусах<sup>1</sup>. В этом обнаружилась связь с творчеством и с взглядами Джан Франческо Малипьеро (1882–1973); Малипьеро вошел в историю итальянской музыки XX века как автор, возродивший интерес к старинной музыке<sup>2</sup> и к полифонии. По его мнению, музыканты прошлого «страстно занимались контрапунктом, не заботясь о гармонии, которая как бы подразумевалась; так должно было бы быть и сейчас» (цит. по: [Sanguinetti 2003, 45–46]; курсив мой. — И. К.). Эта мысль нашла отклик у многих последователей композитора, и прежде всего у Даллапикколы. Канон — как форму, прием изложения и развития — он активно применял на протяжении всей творческой жизни.

Нередко канон обозначен вербально: в названии опуса<sup>3</sup> или в подзаголовках отдельных частей<sup>4</sup>, в авторских комментариях<sup>5</sup>; но убедительнее

---

<sup>1</sup> См., например, Два хора на стихи Микеланджело Буонарроти (1933) или Дивертисмент (1934).

<sup>2</sup> На протяжении своей жизни Малипьеро вел активную деятельность по изучению и пропаганде старинной итальянской музыки. Он переводил в современную нотацию произведения Монтеверди, Фрескобальди, Меруло, опубликовал собрание сочинений Монтеверди (1926–1942), Дж. Габриели и Тартини, работал над собранием сочинений Вивальди (с 1947 года и до конца жизни).

<sup>3</sup> Примером такого рода служит «Каноническая сонатина».

<sup>4</sup> Так, все четыре центральных номера «Шести песен Алкея» имеют указание на тот или иной вид канона (II — Canon perpetuus; III — Canon diversi; IV — Canon contrario motu; V — Canon duplex contrario motu); аналогичные ремарки есть в «Музыкальной тетради Анналиберы»: № 5 Contrapunctus secundus (canon contrario motu); № 7 Andantino amoroso e contrapunctus tertius (canon cancrizans) или во второй «Тартиниане» (последняя вариация IV части обозначена как «canon per augmentationem e contrario motu»).

<sup>5</sup> В пояснениях к своим сочинениям Даллапиккола довольно подробно указывает все использованные им контрапунктические процедуры. Они приведены в сборнике

всего о приверженности к каноническому письму свидетельствует сама музыкальная ткань. Как пишет Дж. Перкинс, «со времен Веберна разные композиторы „открыли“, что канон — одна из немногих традиционных форм, уместных в двенадцатитоновой музыке. Но <...> только Даллапиккола последовательно использовал в своих работах канон как обычную фактуру» [Perkins 1963, 290]. По словам ученого, в музыке итальянского автора каноническое изложение количественно преобладает, способствует передаче разного содержания и приобретает черты универсальности, появляясь «в моменты экспозиции и развития, низкого и высокого напряжения, простого высказывания и „интеллектуальной кульминации“» [Perkins 1963, 290].

Трактовка канона Даллапикколой — тема обширная и пока малоизученная<sup>6</sup>. Настоящая статья сосредоточена на фактах обращения к канону в период от начала 1940-х до начала 1950-х. В творчестве Даллапикколы данное десятилетие особо значимо и связано с установлением собственного типа серийного письма. Из музыки, созданной на протяжении этих лет и связанной с канонами, для анализа выбраны две пары сочинений: они подобны по исполнительскому составу, в каждой паре объединяются фортепианный и камерно-вокальный опусы. Это «Каноническая сонатина» (*Sonatina canonica*, 1942–1945) и «Шесть песен Алкея»<sup>7</sup> (*Sex carmina Alcaei*, 1943), а также «Музыкальная тетрадь Анналиберы» (*Quaderno musicale di Annalibera*, 1952–1953) и «Песни на стихи Гёте»<sup>8</sup> (*Goethe-Lieder*, 1953). Одна из пар возникла в начале, другая — в конце обозначенного этапа, и мы предполагаем, что содержащиеся в них каноны должны иметь определенные отличия.

Сонатина представляет собой четырехчастный цикл, все части которого являются обработками скрипичных пьес Никколо Паганини<sup>9</sup>:

---

«Parole e musica» — см., например, статьи, посвященные «Канонической сонатине» [7] или второй из «Тартиниан» [8].

<sup>6</sup> На русском языке нет специальных работ, посвященных собственно канонической технике Даллапикколы, иноязычная литература немногочисленна. Среди источников назовем уже цитированную статью Дж. Перкинса [Perkins 1963]. Объектом изучения в ней становится работа с ритмом в сочинениях разных лет, основанных на принципе имитации. В двух статьях Томаса ДеЛио [DeLio 1985; DeLio 1987] анализируются связи канонического изложения и особенностей серийной техники, связанной с вариантами сегментации серии на трихорды и гексахорды.

<sup>7</sup> Исполнительский состав цикла: голос, флейта, гобой, кларнет in B, фагот, валторна in F, труба, арфа, фортепиано, скрипка, альт, виолончель.

<sup>8</sup> Исполнительский состав цикла: голос (меццо-сопрано) и три кларнета (in B, in Es и бас-кларнет).

<sup>9</sup> Изначально обработки, составившие Сонатину, были самостоятельны. Первая из них — «Этюд на каприс Паганини № 14» (1942) — возникла по заказу издательства Suvini Zerboni, директор которого задумал выпуск «Антологии современных сочинений», обогащающих консерваторский репертуар; остальные написаны следом.

в крайних частях целиком используются каприсы № 20 и № 14; средние же основаны на фрагментах каприсов № 19 (II часть<sup>10</sup>) и № 11 (III часть<sup>11</sup>). В программных заметках об этом сочинении Даллапиккола сформулировал стоявшую перед ним задачу так: ориентируясь на листовские «Этюды по каприсам Паганини», в которых создан «пианистический эквивалент техники Паганини <...>, использовать контрапунктический эквивалент той же техники при соблюдении (по возможности точном) гармонии первоисточника» [Dallapiccola 1980, 438].

Главным средством преобразования одноголосной скрипичной фактуры каприсов в многоголосную фортепианную ткань в Сонатине становятся именно каноны. Отталкиваясь от практики, сложившейся в музыке Нового времени — варьировать тему путем канонического изложения, — Даллапиккола представляет каприсы (или их фрагменты) в новом облике. Строго следуя границам исходных тем, он облакает их разделы в каноны разного рода. Среди них преобладают технически довольно простые двухголосные конечные каноны, реже использованы более искусные — канон в увеличении (крайние разделы I части), в обращении (заключение финала), наконец, ракоходный (III часть).

В целом, выбирая виды и параметры канона, композитор придерживался установки на сохранение гармонии первоисточника. Большинство канонов Сонатины — двухголосные в октаву или в унисон, позволяющие сохранять исходную тональность, а отчасти и гармонию<sup>12</sup>.

Вместе с тем нельзя забывать, что Сонатина создавалась, когда в творчестве Даллапикколы совершался поворот к серийности<sup>13</sup>. И хотя ткань этого сочинения в основе своей тональна, в ней появляются «серийные

В 1945 году Даллапиккола познакомился с содержанием выпущенной Антологии и остался им недоволен: здесь было немало посредственной музыки. Это побудило его составить самостоятельное сочинение из своих обработок, при этом каприсы № 19, № 11 и № 14 сохранили исходные тональности (Es-dur, C-dur и Es-dur соответственно), а каприз № 20 был транспонирован на малую секунду вверх (из D-dur в Es-dur).

<sup>10</sup> В основе части — вступление и первый раздел каприса.

<sup>11</sup> В этой части количество заимствованного материала наименьшее — только тема каприса в форме малого предложения.

<sup>12</sup> Конечно, это требование выполняемо далеко не всегда. Когда гармоническая вертикаль от сложения разных фрагментов темы становится многозначной (как, например, в крайних разделах I части, где использован канон в увеличении) композитор вводит сопровождение в виде органного пункта: он, как известно, способен «выдержать» аккорды разной структуры.

<sup>13</sup> Элементы серийной техники и первая додекафонная мелодия у Даллапикколы появляются в «Трех лаудах» (1936–1937). Более последовательное применение додекафонии находим в «Пяти фрагментах Сапфо» (1942), наконец, первым целиком серийным сочинением стали «Шесть песен Алкея» (1943).

блики». Так, каноническое изложение заставляет контрапунктировать друг с другом разные отрезки темы, что вызывает некоторые аналогии с многоколейным проведением серии в додекафонии. «Слоёность» фактуры, также напоминающая колейное изложение, возникает и при проведении темы в разных видах (в основном и в увеличении, обращении или ракоходе). Наконец, преобладающие в цикле каноны в унисон (а отчасти и в октаву) связаны с интеграцией горизонтали в вертикаль — типичным для додекафонии свойством. Е. Н. Корчинский показал, что в двухголосном каноне взаимосвязаны интервал вступления ( $n$ ), мелодический интервал между звуками пропосты на расстоянии вступления ( $m$ ) и вертикальный интервал, образуемый голосами на расстоянии вступления ( $q$ ). Последний из них является суммой двух первых ( $q = n + m$ ). Следовательно, если интервал вступления канона — унисон (то есть если  $n = 0$ ), то гармонические интервалы между голосами на расстоянии вступления равны соответствующим мелодическим шагам пропосты, и все горизонтальные ходы мелодии на расстоянии вступления превращаются в вертикали — в созвучия; если же интервал вступления кратен октаве, то гармонические и мелодические интервалы не равны, но акустически наиболее близки между собой, поскольку различаются на одну или несколько октав [Корчинский 1960].

В «Шести песнях Алкея» для голоса и камерного оркестра — опусе, создававшемся параллельно с Сонатиной, — канонические формы в буквальном смысле расцветают. Одна из причин здесь кроется в опоре сочинения целиком на серийные закономерности: эмансипация диссонанса, лежащая в основе этой техники, делает возможными вертикали любой структуры, что нивелирует нормы контрапункта. Другую причину можно видеть в посвящении цикла Антону Веберну<sup>14</sup>, в творчестве которого каноны имели особое значение.

Количество канонов и разнообразие их видов в «Шести песнях» поистине поражают. Сочинение включает каноны с разным числом голосов (от двух до шести), конечные и бесконечные, симметричные и несимметричные, пропорциональные и в уменьшении, прямые и в обращении, а также ракоходный канон (табл. 1):

---

<sup>14</sup> Создание «Шести песен» было приурочено к 60-летию Веберна, отмечавшемуся в 1943 году. В сентябре 1945 года, узнав о смерти австрийского мастера, Даллапиккола решил посвятить цикл его памяти. Музыка Веберна Даллапиккола ценил необычайно высоко. Он открыл ее для себя в 1935 году, когда посетил пражскую премьеру Концерта ор. 24. Композиторы были лично знакомы, их единственная встреча состоялась в марте 1942 года. За ней последовали обмен сочинениями и небольшая переписка.

Таблица 1. Виды канонов в «Шести песнях Алкея» Даллапикколы

Часть	Раздел	Вид канона
I	<i>заклучение</i>	2-голосный пропорциональный
II	<i>инструментальное сопровождение (кроме арфы и фортепиано)</i>	3-голосный бесконечный I разряда, с сопровождением
III	<i>инструментальный раздел</i>	три 2-голосных (последний — в обращении), с сопровождением
	<i>вокально-инструментальный раздел</i>	4-голосный II разряда 3-голосный в обращении II разряда два 2-голосных, с сопровождением ракоходный, с сопровождением
IV	<i>основной раздел</i>	два 2-голосных в обращении, с сопровождением
V	<i>вступление</i>	2-голосный в обращении, с сопровождением
	<i>основной раздел</i>	4-голосный двойной в обращении 6-голосный двойной в обращении II разряда, с сопровождением
	<i>заклучение</i>	3-голосный в обращении, с сопровождением
VI	<i>«экспозиция»</i>	нулевой 2-голосный в обращении 2-голосный в обращении 2-голосный пропорциональный
	<i>«разработка»</i>	два 2-голосных в уменьшении
	<i>«реприза»</i>	4-голосный двойной в обращении 2-голосный в обращении

В сравнении с сугубо инструментальной Сонатиной «Шесть песен» — вокально-инструментальный опус, который, как показывают его композиционные особенности, принадлежит неомадригальной традиции, сформировавшейся в итальянской музыке начиная с Малипьеро. В ее рамках у Даллапикколы сложилась определенная манера письма, которая просматривается во всех его камерных вокальных сочинениях. Их названия разнятся и чаще всего зависят от источника текста, но общие характеристики остаются всегда близки. Среди них Е. Дубравская называет полифоничность фактуры, форму типа *durchkomponiertes Lied* с применением мадригализмов, декламационность вокальной партии [Дубравская 2013, 16].

Перечисленное — особую пластичность вокальной партии, развивающейся с учетом ритма стиха<sup>15</sup>; свободное построение композиции, разворачивающейся во всех частях исходя из логики организации текста, а также разных комбинаций вокально-инструментальных и сугубо инструментальных разделов, — находим в «Шести песнях». Что касается канонов, то здесь они не образуют самостоятельных форм, как в Сонатине, а выступают в качестве приемов организации одного из пластов фактуры. Поэтому каноническое изложение в этом цикле никогда не охватывает все исполнительские партии, и появляются каноны не во всех разделах сочинения. Есть в «Шести песнях» и другие моменты, связанные с трактовкой канона.

Так, использование мадригализмов подразумевает, что музыкальному изложению присущи черты звукописи. При таком подходе различные элементы музыкальной структуры, ассоциируясь с теми или иными мотивами поэтического текста, становятся средством их передачи. Сказанное проецируется и на каноны: во многих случаях они построены так, чтобы резонировать с идеями текста. Например, последние строки III части — *Già nelle valli risuonano | canti di prima vera* (Снова в долинах | звучат весенние песни) — несут мысль о цикличности процессов, заключенных в вечной смене времен года. Ее композитор и передал при помощи ракоходного канона — формы, основанной на особом типе связи голосов — их взаимобратимости. На мотив плетения венка, звучащий в стихе IV части<sup>16</sup>, откликается схождение и расхождение голосов двух канонов в обращении, помещенных в основном разделе этого номера<sup>17</sup>.

Некоторые особенности работы с канонами в цикле вызваны «нащупыванием» возможностей додекафонного письма: ведь это первый целиком серийный опус Даллапикколы. Анализ диспозиции частей показывает, что автор использовал практически все возможные варианты: из 48 транспозиций серии — 41 ряд. Изложение разных частей в основном многоколейно, причем композитор нередко стремится в одной ком-

<sup>15</sup> Известно, что, прежде чем сочинять музыку на текст, композитор учил его наизусть. По словам Х. Натана, это «позволяло ему [Даллапикколе] исследовать его синтаксис и образный строй <...>. Он считал себя обязанным знать текст до такой степени, как если бы написал его сам» [Nathan 1966, 309].

<sup>16</sup> В переводе Я. Голосовкера это стихотворение звучит так: *Пусть сплетут венки из цветов пахучих, / Пусть наденут нам на крутые шеи, / Пусть плеснут на грудь, умащая тело, / Сладкую мирру.*

<sup>17</sup> Выраженная в этом сочинении символическая трактовка полифонической структуры будет характерна и для более поздних опусов, например, «Песен на стихи Гёте»; по наблюдению Е. Г. Окуновой, композитору также свойственна символическая трактовка отдельных способов ритмической организации, см. подробнее: [Окунева 2020].

позиционной единице объединять взаимообратимые формы — приму / инверсию, ракоход / ракоходную инверсию — а иногда и все их вместе. Поэтому бо́льшая часть канонов в этом опусе — в обращении. Наконец, многотембровый состав цикла позволил систематически применять в нем принцип *Klangfarbenmelodie*, воспринятый Даллапикколой от партитур Веберна. Практически во всех номерах «Шести песен» линии пропост и респост сегментируются, рассредоточиваясь между инструментами. Подобное решение вуалирует predeterminedность канонического развертывания.

Роль канонов в структуре «Музыкальной тетради Анналиберы» и «Песен на стихи Гёте» также велика. Не стремясь к полной характеристике сочинений, покажем лишь, как трактованы в них те виды канона, которые были использованы в двух более ранних циклах<sup>18</sup>. В первую очередь остановимся на ракоходном каноне: он включен в каждый из обсуждаемых опусов<sup>19</sup>. В «Канонической сонатине» и «Шести песнях Алкея» с его помощью организован заключительный этап одной из частей (в обоих случаях это III часть); в двух других циклах канон охватывает часть целиком (№ 7 из «Тетради» и № 2 из «Песен на стихи Гёте»).

Как показал А. П. Милка, ракоходный канон является частным случаем двойной ракоходной имитации и связан с применением двух видов контрапункта — ракоходного и двойного. Причем для образования канона важны как используемый показатель (Jv должен быть четным, либо равным нулю), так и интервал перестановки (одинаковый для обоих голосов) [Милка 2016, 208–211]. При несоблюдении этих параметров оказывается недостижимо важнейшее свойство формы — идентичность ее голосов, невозможна сокращенная запись полноголосного звучания. Исходя из перечисленных требований, собственно канонами у Даллапикколы можно назвать только примеры из более поздних циклов, поскольку в них производное соединение получено с помощью равноинтервальной перестановки, а в более ранних опусах — путем разноинтервального перемещения, следовательно, это двойные ракоходные имитации<sup>20</sup>. Почему же композитор обращается к разным параметрам?

<sup>18</sup> Укажем лишь общий состав каждого цикла и место канонов в нем. «Тетрадь» содержит 11 номеров, из них канонами написаны № 2, № 4 и № 7; из семи частей «Песен на стихи Гёте» с канонами также связаны три (№ 2, № 3 и № 5).

<sup>19</sup> При обозначении канона этого вида композитор использует два варианта — «canon diversi» и «canon sancizans»; обе формы употреблены в III части «Шести песен» — первая в подзаголовке номера, вторая — непосредственно при появлении канона (ц. 14). В нотном тексте Сонатины и «Шести песен» канон также показан при помощи разнонаправленных векторов, помещенных над каждым из голосов.

<sup>20</sup> Оба канона написаны в двойном ракоходном контрапункте с нулевым показателем; канон из «Тетради» представлен в двух вариантах — как зашифрованный и как рас-

Специфика ракоходной формы в медленной части Сонатины во многом зависит от характера заимствованного материала. Двойная ракоходная имитация занимает здесь 8 тактов (тт. 13–20), с ее помощью оформлено второе предложение цитируемой темы каприса № 14. К ней композитор надстроил контрапунктирующий «голос» октавой выше, сложив вместе движение темы от начала к концу (ил. 1, нижние строки) и от конца к началу (верхняя строка)<sup>21</sup>:

Ил. 1. Л. Даллапиккола. «Каноническая сонатина», № 3, тт. 13–20

Fig. 1. Luigi Dallapiccola, *Sonatina canonica*. No. 3, meas. 13–20

шифрованный (с ремаркой «Resolutio»), что можно связать с инструктивным характером данного сборника.

В Сонатине использована двойная ракоходная имитация в октавном показателе ( $I^V = -7$ ;  $II^V = -14$ ), в «Шести песнях» — в децимовом ( $I^V = -4$ ;  $II^V = -5$ ).

<sup>21</sup> Тема каприса имеет трехдольный метр и ритм гармонических смен с опорой на две функции в такте; эти свойства поспособствовали ее обработке в ракоходном контрапункте.



Итоговое звучание объединило три партии — две верхние излагают тему в разных направлениях, нижняя ведет гармоническое сопровождение. В момент перестановки (граница тт. 16 и 17) тематический материал транспонируется на разные интервалы (на октаву вниз и на две октавы вверх). Октавный показатель в данном случае обусловлен требованием сохранения тональности, а неравные интервалы перемещения — стремлением к удобству исполнения и внятности произнесения текста (при октавных перестановках фрагменты темы смешаются в одном регистре, при двухоктавных — выйдут за пределы диапазона, свободно охватываемого в такой фактуре двумя руками).

Для сравнения: в фортепианном каноне из «Тетради» сама тема сочинена так, что мотивы, принадлежащие тактам, симметрично расположенным относительно ее центра, дополняют друг друга в ритмическом и регистровом плане. Это дает им возможность звучать в одной тесситуре, поэтому в форме использована нулевая перестановка.

Палиндромная структура, образующаяся в завершении III части из «Шести песен Алкея», двухголосна и складывается между вокальной партией и гобоем (первоначальное соединение), затем между вокальной партией и альтом (производное соединение). Особенности формы в этом случае можно объяснить переходным положением цикла: хотя «Шесть песен» являются целиком серийным опусом, здесь еще сильны тональные ассоциации<sup>22</sup>. Они проступают в структуре серии, содержащей заметное число ходов, нетипичных для додекафонных линий (несколько терцовых и секстовых, движение по мажорному трезвучию), а кроме того, в интервальном составе ракоходной формы. Ее первоначальное соединение образовано двумя рядами — Rс и Ра — их контрапункт создает преобладание консонирующих по звучанию интервалов<sup>23</sup>. Для производного соединения композитор остановился на таком варианте перестановки (Rс и Rg), при котором благодаря показателю децимы исходный уровень сонантности не меняется, но главное — в каждой партии сохраняется изначально заданный диапазон и соблюдается плавность мелодического движения. В сумме в обоих голосах канона складывается кантиленная мелодия с постепенным подъемом к вершине и таким же спадом, а стык прямого и возвратного движения максимально сглажен, выполнен ходом на малую секунду (*ил. 2*):

<sup>22</sup> На это указывал сам композитор: «мой первый „серийный“ опыт не подразумевал исключения всяких реминисценций тональной музыки» [цит. по: Fearn 2003, 90].

<sup>23</sup> Из 18 интервалов, образующихся на этом участке формы, 12 — консонансы и 6 — диссонансы (преимущественно тритоны).

*più tranquillo* ( $\text{♩} = 69-72$ )

*pp* *dolciss.*

Ob.

*p dolce*

Canto

Già nel - le val - li - ri - suo - na - no can - ti di

*più pp*

*molto pp; espr.*

Vla

*più pp*

Canto

pri - ma - ve - ra.

Ил. 2. Л. Даллапиккола. «Шесть песен Алкея», № 3, тт. 18–25

Fig. 2. Luigi Dallapiccola, *Sex carmina Alcaei*. No. 3, meas. 18–25

В подобном по исполнительскому составу цикле — «Песнях на стихи Гёте» — ракоходный канон использован в № 2. Его особенности указывают, что канон создан с опорой на иной звукоидеал. Первоначальное соединение этого канона сложено двумя разнородными рядами (Pgis и RIh), а производное — их возвратными формами. В контрапунктировании двух линий преобладают диссонансы; на стыке рядов внутри каждой партии появляется широкий ход на большую сексту, он воспринимается органично как часть каждой мелодической линии, поскольку они ориентируются на инструментальный тип интонирования (ил. 3). Таким образом, различия в работе с ракоходной формой в начале и в конце интересующего нас периода отражают изменения, произошедшие в стилистике композитора при утверждении серийного типа письма.

*sempre dolcissimo*

10 *più tranquillo* ( $\text{♩} = 54$ )

Canto

Wer konn.te solch ein Paar, solch ein Paar ver - ei - nen?

*dolce; sost.*

Cl. picc.

*pp*

*corta*

*corta*

Ил. 3. (начало)

Fig. 3. (beginning)

15

Canto  
Dies Rät - sel, wie er - klärt, wie er - klärt sich? Wie?

Cl. picc.  
*dolciss.* *breviss.* *più pp* *ppp*

1 min. 25 secondi  
*breve pausa*

Ил. 3. Л. Даллапиккола. «Песни на стихи Гёте», № 3, тт. 8–17

Fig. 3. Luigi Dallapiccola, *Goete-Lieder* (1953). No. 3, meas. 8–17

Потенциал еще одной разновидности канона, представленной в более ранних образцах, получает развитие в дальнейшем. Речь идет о формах, использующих метроритмические преобразования. В двух циклах начала 1940-х к ним относятся канон в увеличении из I части Сонатины, канон в уменьшении из финала и пропорциональные каноны из крайних частей «Шести песен». Оформление таких канонов показывает, что композитор сразу осознавал одно свойство подобных построений — их способность разворачивать музыкальный процесс одновременно в нескольких временных измерениях. Именно поэтому при записи данных структур Даллапиккола зачастую прибегает к полиметрии: пропоста и респоста канона I части Сонатины изложены в размерах  $\frac{6}{8}$  и  $\frac{6}{4}$ , голоса пропорционального канона в финале «Шести песен» — в размерах  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{3}{2}$  (ил. 4):

(♩ = 44–46)  
*espr., ma semplice*

Fl.  
*p* *ppp*

Ob.  
*dolce; sost.*

Ил. 4. Л. Даллапиккола. «Шесть песен Алкея», финал, тт. 7–10

Fig. 4. Luigi Dallapiccola, *Six carmina Alcaei*, meas. 7–10

Аналогичный прием находим и в каноне, организующем № 3 из «Песен на стихи Гёте». В нем использован 3-голосный канон, первая респоста которого проходит в увеличении и тоже записана в своем метре ( $\frac{3}{2}$ , тогда как основной размер —  $\frac{3}{4}$ ). Вместе с тем, в сочинениях начала 1950-х получают развитие еще две линии, потенциально присутствующие в подобных канонах: одна из них связана с использованием ритмической вариантности, другая — с полипараметровостью.

В этом отношении показательно сравнение организации двух частей из «Песен на стихи Гёте» — уже упомянутых № 3 и № 5. Их форма внешне сходна и опирается на 3-голосный канон с разными преобразованиями в респостах (одна из них звучит в увеличении, другая — в обращении). Однако если в № 3 респосты воспроизводят ритмический рисунок пропосты точно, либо пропорционально изменяя все длительности, то в № 5 пропоста имеет переменный метр, и размер в ней меняется фактически в каждом такте. Первая респоста вступает через такт, отчего в ней почти все мотивы пропосты попадают в иные метрические условия, и каждый из них то растягивается, то сжимается (ил. 5):

**Estatico; conteplativo** (♩ = 50 circa)

*tränquillo*

Ил. 5. Л. Даллапиккола. «Песни на стихи Гёте», № 5, тт. 1–10

Fig. 5. Luigi Dallapiccola, *Goethe-Lieder* (1953). No. 5, meas. 1–10

В итоге, если звуковысотная сторона пропосты в респосте выдержана точно (что задано серийной диспозицией; контрапункт пропосты и респосты соединяет два ряда — Ph и Ig), то ритмическая воспроизведена весьма свободно. Благодаря такому качеству предопределенность и серийной, и канонической структур затеняется.

Рубеж 1940–1950-х ознаменован сложением у композитора концепции так называемого «плавающего ритма». Для него характерна контролируемая, сознательно организованная нерегулярность. Этот и другие каноны «Песен на стихи Гёте», как и каноны из «Тетради», отражают поиски композитора в данном направлении<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Е. Г. Окунева обнаруживает в этих циклах использование принципа добавочной длительности, выстраивание палиндромных ритмических структур и т. п. [Окунева 2020].

Вместе с тем, несинхронность процессов на уровне звуковысотной и ритмической организации позволяет мыслить ритмический и высотный параметры как автономные в форме. Это дает возможность рассматривать ритмический и звуковысотный каноны как развертывающиеся параллельно друг другу. Кроме обсужденного примера подобное качество присуще и канону из № 3 «Тетради». В нем также при точном соответствии высотной стороны (пропоста и респоста излагают *Ph*) ритмическая имитируется вариантно.

Наконец, своеобразно представлены в циклах начала 1950-х традиции бесконечного канона: он уходит из осязаемого слоя фактуры в виртуальный. Напомним: композиция любого серийного сочинения может быть рассмотрена как трехуровневая (это положение сформулировано С. А. Курбатской, подробнее см.: [Курбатская 1996]), и низшим ярусом в ней выступает серийная диспозиция. Именно здесь и обнаруживается логика, свойственная бесконечному канону, которая теперь реализована через возвращение звуковысотной организации к «исходным значениям». Примеры находим в двух канонах, уже обсужденных здесь с других позиций, — в № 3 и № 5 из «Песен на стихи Гёте». В диспозиции первого из них есть возвращение к исходной форме ряда, но воспроизведенной на малую секунду выше, что соответствует канонической секвенции (см. пропосту и 1-ю респосту, *ил. 6*). Во втором — пропоста и первая респоста возвращаются к исходным формам ряда (*Ph* и *Ig*), изложенным на той же высоте (это соответствует бесконечному канону, *ц. 15*). Важно, что в обоих случаях звуковысотные повторы не поддержаны на уровне ритма, отчего они скрываются для слуха, уходят вглубь структуры:

<i>пропоста</i>	Canto	A ( <i>Pe</i> )	B ( <i>Rb</i> )	C ( <i>Pf</i> )	D ( <i>Rges</i> )
<i>респоста 2-я</i>	Cl. picc.			A <sub>2</sub> ( <i>Ia</i> )	B <sub>2</sub> ( <i>Rlf</i> )
<i>респоста 1-я</i>	Cl. in B		Аувеличение ( <i>Pcis</i> )	E ( <i>Pd</i> )	

*Ил. 6.* Л. Даллапиккола. «Песни на стихи Гёте», № 3, схема

*Fig. 6.* Luigi Dallapiccola, *Goethe-Lieder* (1953). No. 3, scheme

Пронизав музыкальную ткань многих сочинений Даллапикколы, канон стал одним из атрибутов его стиля. Постоянно находясь в поле активного творческого внимания, эта форма и тип письма трактуются композитором как открытые к изменениям, пригодные для воплощения самых разных художественных и структурных идей — и традиционных, и новых.

Как мы и предполагали, на протяжении десятилетия, связанного с переходом к серийности, отношение Даллапикколы к канону претерпело определенные изменения. Так, из более поздних циклов композитора ушло чрезмерное господство данного типа письма — если в Сонатине и «Шести песнях» канон (нередко разных видов) использован в каждой части, то в Тетради и «Песнях на стихи Гёте» части, содержащие канон и свободные от него, чередуются. По всей видимости, погружаясь в серийные законы, композитор стал яснее осознавать конструктивный потенциал серийной диспозиции и ее логику<sup>25</sup>. Укрепление внутрисерийной структуры снизило потребность в организующей силе канонического изложения.

Вместе с тем, с годами Даллапиккола стал избирательнее подходить к используемым видам канона: в Тетради и «Песнях на стихи Гёте» уже нет того их разнообразия, какое притягивало к себе внимание в «Шести песнях». В циклах начала 1950-х сохранили актуальность только те виды канона, структура которых связана с идеей полипараметровости (ракоходный, в увеличении, в обращении) и соответствует серийной и даже сериальной концепции формы. Кроме того, на примере вариантов реализации ракоходного канона мы установили, что со временем композитор пришел к более диссонантному типу вертикали, и это позволило ему изменить отдельные характеристики ракоходной конструкции в Тетради и «Песнях на стихи Гёте». Наконец, в фактуре двух этих циклов канонические закономерности стали проявлять себя на уровне серийных рядов, что свидетельствует об автономизации в их устройстве виртуального слоя, связанного с серийной диспозицией.

Совокупно все отмеченные здесь изменения в трактовке канона, произошедшие в сочинениях Даллапикколы к началу 1950-х, свидетельствуют о том, что композитор овладел новым для себя мышлением и техникой письма.

## Литература

- [1] Дубравская 2013 — Дубравская, Е. С. Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва: [б. и.], 2013. 25 с.
- [2] Корчинский 1960 — Корчинский, Е. Н. К вопросу о теории канонической имитации. Ленинград: Музгиз, 1960. 27 с.

---

<sup>25</sup> В этом отношении не случайно, что только в первом серийном опусе потенциал серийных рядов использован по максимуму (41 форма из 48 возможных), в последующих сочинениях композитор ограничивается меньшим их числом.

- [3] Курбатская 1996 — *Курбатская, С. А.* Серийная музыка: вопросы истории, теории и эстетики. Москва: Сфера, 1996. 128 с.
- [4] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония: учебник для музыкальных вузов: [в 2 ч.] / науч. ред. К. Южак; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ч. I: Строгое письмо. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 336 с.
- [5] Окунева 2020 — *Окунева, Е. Г.* О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 1. С. 6–24.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.1.001>.
- [6] Dallapiccola 1980 — *Dallapiccola, L.* Sonatina canonica. Parole e musica / A cura di Fiamma Nicolodi. Introd. di Gianandrea Gavazzeni. Milano: Il Saggiatore, 1980. Pp. 437–439.
- [7] DeLio 1985 — *DeLio, T.* A Proliferation of Canons: Luigi Dallapiccola's "Goethe-Lieder No. 2" // *Perspectives of New Music*. 1985. Vol. 23. No. 2. Pp. 186–195.
- [8] DeLio 1987 — *DeLio, T.* A Proliferation of Canons II: Luigi Dallapiccola's "Goethe-Lieder No. 6" // *Interface*. 1987. Vol. 16. Pp. 39–47.  
DOI: <https://doi.org/10.1080/09298218708570486>
- [9] Fearn 2003 — *Fearn, R.* The music of Luigi Dallapiccola // *Eastman studies in music*. Vol. 23. University of Rochester Press, 2003. 304 p.
- [10] Perkins 1963 — *Perkins, J.* Dallapiccola's Art of Canon *Perspectives of New Music*. Vol. 1. No. 2 (Spring, 1963). Pp. 95–106.
- [11] Sanguinetti 2003 — *Sanguinetti, G.* La formazione dei musicisti italiani (1900–1950) // *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento / a cura di G. Salvetti e M. G. Sità*. Milano: Guerini Studio, 2003. Pp. 15–54.

© И. В. Копосова, 2020

## Сведения об авторе

*Копосова, Ирина Владимировна*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>

SPIN-код: 9402-9432

e-mail: [kopira@mail.ru](mailto:kopira@mail.ru)

Кандидат искусствоведения (2004), доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории имени А. К. Глазунова  
185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

## Specifics of the Interpretation of the Canon in the Works of Luigi Dallapiccola in the 1940s and 1950s

*Koposova, Irina V.*

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

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

**Abstract.** Canon as a form and principle occupied an important place in Luigi Dallapiccola's creativity. In this paper the composer's interpretation of the canon is shown on the example of a pivotal moment of his creativity, which is related to establishment of his own type of 12-tone writing and spanned a decade from the early 1940s to the early 1950s.

The object of the analysis is two similar pairs of works by Dallapiccola, which appeared at the beginning and at the end of the indicated stage: "Sonatina canonica" (1942–1945) and "Sex carmina Alcaeï" (1943), "Quaderno musicale di Annalibera" (1952–1953) and "Goethe-Lieder" (1953).

A comparison of these opuses showed a number of differences in the composer's approach to the canon. The canonical exposition is present in all the movements; the types of canons are unusually diverse in the earlier cycles. In later works only a part of the movements is based on the canonical writing, the canon itself being represented by the forms, whose structure is associated with the idea of total serialism (in retrograde motion, in augmentation, in inversion). These and other features of the cycles of the early 1950s (for example, the change in the vertical towards the dissonance; the appearance of canonical principles in the texture and in serial disposition), show Dallapiccola's mastery of serial thinking and type of composition.

**Keywords:** *Luigi Dallapiccola, canon, serial writing, Sonatina canonica, Sex carmina Alcaeï, Quaderno musicale di Annalibera, Goethe-Lieder.*

**Submitted on:** 15.12.2020

**Published on:** 31.12.2020

**For citation:** *Koposova, Irina V.* "Specifics of the Interpretation of the Canon in the Works of Luigi Dallapiccola in the 1940s and 1950s". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 141–158 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.009.

### Works Cited

- [1] Dubravskaya, Ekaterina S. (2013). *Luigi Dallapiccola i ego vokal'naya lirika: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Luigi Dallapiccola and his vocal lyrics: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02]*, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 25 p. (in Russian, unpublished).



- [2] Korchinskiy, Evgeniy N. (1960). *K voprosu o teorii kanonicheskoy imitatsii* [On the theory of canonical imitation]. Leningrad: Muzgiz, 27 p. (in Russian).
- [3] Kurbatskaya, Svetlana A. (1996). *Seriynaya muzyka: voprosy istorii, teorii i estetiki* [Serial Music: Questions of History, Theory, and Aesthetics]. Moscow: Sfera, 128 p. (in Russian).
- [4] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya: uchebnik dlya muzykal'nykh vuzov* [Polyphony. Textbook for Music Academies]: in 2 parts, scientific ed. by Kyra I. Yuzhak; Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Pt. I: *Strogoe pis'mo* [Strict Style]. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 336 p. (in Russian)
- [5] Okuneva, Ekaterina G. (2020). "O ritme v tvorchestve Luigi Dallapiccola" ["Rhythm in the Works of Luigi Dallapiccola"]. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 6–24 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.1.001>.
- [6] Dallapiccola, Luigi (1980). *Sonatina canonica. Parole e musica* / A cura di Fiamma Nicolodi. Introd. di Gianandrea Gavazzeni. Milano: Il Saggiatore, pp. 437–439.
- [7] DeLio, Thomas (1985). "A Proliferation of Canons: Luigi Dallapiccola's 'Goethe Lieder No. 2' ". In *Perspectives of New Music*, vol. 23, no. 2 (1985), pp. 186–195.
- [8] DeLio, Thomas (1987). "A Proliferation of Canons II: Luigi Dallapiccola's 'Goethe Lieder No. 6' ". In *Interface*, vol. 16 (1987), pp. 39–47.  
DOI: <https://doi.org/10.1080/09298218708570486>.
- [9] Fearn, Raymond (2003). "The music of Luigi Dallapiccola". In *Eastman studies in music*. Vol. 23 (2003). University of Rochester Press, 304 p.
- [10] Perkins, John Macivor (1963). "Dallapiccola's Art of Canon". In *Perspectives of New Music*, vol. 1, no. 2 (1963), pp. 95–106.
- [11] Sanguinetti, Giorgio (2003). La formazione dei musicisti italiani (1900–1950). In *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento* / a cura di G. Salvetti e M. G. Sità. Milano: Guerini Studio, pp. 15–54.

© Irina V. Koposova, 2020

## About the Author

*Koposova, Irina V.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>

SPIN-код: 9402-9432

e-mail: [kopira@mail.ru](mailto:kopira@mail.ru)

PhD in Arts (2004), Associate Professor, Head of Department of Music Theory and Composition at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory.

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



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

ни Н. Г. Жиганова. Читает курс полифонии, руководит дипломными и диссертационными работами. Принимала участие во всероссийских и международных научных конференциях, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге, Казани.

*Ирина Владимировна Копосова* — кандидат искусствоведения (2004), доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. В 2004 году защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии» в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Автор монографии «Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии» (2011), учебного пособия «Финская симфония начала XXI века: метаморфозы жанра» (2015). Регулярно участвует во всероссийских и международных конференциях. Научные интересы связаны с судьбой современной симфонии, современными техниками композиции, финской музыкой XX века.

*Анатолий Павлович Милка* — доктор искусствоведения (1984), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургского государственного университета. Член Союза композиторов, член Международного Баховского общества. Окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1967) и аспирантуру при консерватории (1970). Научные руководители: А. Н. Должанский, С. М. Слонимский, Ю. Г. Кон, педагоги: В. В. Пушков (композиция), И. А. Браудо и В. Л. Майский (орган). В 1983 году защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусство-

the polyphony, supervises theses and dissertations. Participated in scientific conferences in Moscow, Saint Petersburg, Kazan.

*Irina V. Kuposova* is an Associate Professor and Head of the Department of Music Theory and Composition at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. In 2004, she received a PhD in Arts at the Saint Petersburg State Conservatory. Her recent publications include the monograph “Symphonic work of Kalevi Aho in a context of the development of the European symphony” (2011) and the manual “Finnish symphony of the beginning of the 20th century: genre metamorphoses” (2015). An active participant at many international conferences. Her research interests are focused on the destiny of modern symphony, modern techniques of composition, the Finnish music of the 20th century.

*Anatoly P. Milka* is a professor at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Saint Petersburg State University. Doctor of Art History (1984). Member of the Composers Union, member of the International Bach Society. Graduated from the Faculty of Theory and Composition of the Leningrad State Rimsky-Korsakov Conservatory (1967), where afterwards did his postgraduate studies (1970). Scientific advisers: Aleksandr N. Dolzhansky, Sergey M. Slonimsky, Yuzef H. Kon; teachers: Venedikt V. Pushkov (composition), Isai A. Braudo and Valeriy L. Maisky (organ). In 1983, he defended his doctoral dissertation on “The Theoretical Foundations of Functionality in Music”. Research interests are focused on the theory and methodology of polyphony,

**opera musicologica**

научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 12. № 5 (С). 2020

Подписано в печать 31.12.2020. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 11,4. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 1220-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»  
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У  
тел.: 8 (8452) 24-86-33  
e-mail: 248633a@mail.ru