

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 781.2

ББК 85.310

DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.004

Приемы разработочного развития (шестая лекция курса «Основы анализа музыки»)

Лаул, Рейн Хейнрихович

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Рейна Лаула по анализу музыки в Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории. Шестая лекция завершает обзор приемов разработочного развития музыкального материала. В нее вошли шесть из двадцати пяти приемов в авторской классификации (эпизодическая тема, производная тема, варьирование, полифонические варианты, приемы подвижного контрапункта, полифонические структуры), способствующей систематизации разработочных процессов.

В поле зрения автора включены неспецифически сонатные способы преобразования музыкального материала, благодаря чему сонатность предстает в гибком и взаимодополняющем взаимодействии с иными принципами формообразования.

Особое внимание уделено специфике применения полифонических средств развития музыкального материала в контексте сонатного формообразования. В ходе детального рассмотрения финала симфонии В. А. Моцарта «Юпитер» оказываются тесно связанными технологический, композиционно-драматургический и стилевые аспекты становления музыкальной формы.

Заключительный раздел, обобщающий содержание лекции в целом, содержит пример практического применения предлагаемой автором методологии. Тем самым доказывается ее целесообразность и высокая эффективность как в аспекте анализа интонационной драматургии музыкального произведения, так и в достижении главной аналитической цели — в формировании объективного представления о содержательной сути каждого этапа в развёртывании музыкальной композиции.

Ключевые слова: *анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, эпизодическая тема, производная тема, варьирование, полифонические варианты, приемы подвижного контрапункта, полифонические структуры.*

Дата поступления: 15.12.2019

Дата публикации: 15.04.2020

Для цитирования: *Лаул Р. Х. Приемы разработочного развития (шестая лекция курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 53–69. DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.004.*

Приемы разработочного развития (шестая лекция курса «Основы анализа музыки»)

(окончание лекции о приёмах разработочного развития)

Начало см.: Opera musicologica. 2018. № 1 (35). С. 34–50;

Opera musicologica. 2018. № 2 (36). С. 6–25;

Opera musicologica. 2018. № 4 (38). С. 66–84

Продолжая обзор приемов разработочного развития, выделим следующие два, связанные с образованием новых тем.

19. Эпизодическая тема. Образование эпизодических тем может рассматриваться в качестве одного из сложных функциональных проявлений разработочного развития. Разработочность выражается здесь не в преобразовании тематического материала экспозиционных разделов, как обычно, а в формировании в ходе развития нового тематического материала, как правило, достаточно рельефного, но иначе представленного. В отличие от большинства тем, появляющихся в экспозиционных разделах формы, темы, возникшие в ходе разработочного развития, разомкнуты, в их мотивной структуре отсутствует завершающее звено, в силу чего они, выделившись в потоке развития, вновь в нем растворяются.

Как известно, такие темы называются эпизодическими только в сонатных разработках; в других разработочных разделах сонатной формы, а также в аналогичных разделах других форм (например, в середине простой формы) они считаются промежуточными темами. В сонатной форме промежуточные темы образуются в связующих частях (см. первую часть Пятой фортепианной сонаты Л. Бетховена, почти целиком основанную на развитии промежуточной темы, в том числе и на предыкте связующей части, а также первую часть «Аппассионаты»), реже в кодах (см. первую часть Первой симфонии Р. Шумана), еще реже — в зоне проекции разработки на репризу (см. данную зону в первой части Третьей фортепианной сонаты Бетховена, а также проекцию в конце вводной части побочной партии в первой части его же «Героической» симфонии) и в сдвиге побочной партии (см. первую часть Девятой симфонии Бетховена).

20. Производная тема. Производный тематизм встречается в сонатной форме (и не только в ней) на каждом шагу.

Производная тема извлекается тем или иным способом из другой, ранее представленной темы. Она может строиться из мотивов тематического первоисточника, но в другой комбинации интонационных элементов (таковы побочные темы многих сонатных форм Й. Гайдна, сконструированные из мотивов их главных тем). Связь с источником может существовать и в более завуалированном виде — например, в общности мелодических контуров. В таких случаях разные мотивы в разных темах опираются на один общий тип интонации. Таковы побочные темы многих сонатных форм Бетховена, мотивы которых не совпадают с мотивами главных тем, однако в них по-разному воплощена одна и та же интонационная первооснова — сравним, например, нисходящее поступенное движение в пределах квинты в третьем мотиве главной темы и в начальной фразе побочной темы в первой части Двадцать первой фортепианной сонаты.

Связь может быть еще более неявной, проступая в общности некоторых характерных деталей звучания (см. параллельные терции $f-d$ и $d-b$ в главной и побочной темах первой части Одиннадцатой фортепианной сонаты Бетховена), или производная тема оказывается выведенной из основной по определенному логическому методу. Так, например, интереснейшим образом сконструированная промежуточная тема в начале связующей части финала Третьей симфонии И. Брамса представляет собой последовательность звуков, образуемую мелодическими вершинами всех четырех полутактовых мотивов главной темы финала (*ил. 1*).

В целом способы формирования производных тем настолько разнообразны, что их исследование может быть не менее объемным, чем наше исследование приемов разработочного развития.

В сонатной форме производный тематизм, как можно было убедиться, — весьма распространенное явление. Часто темы экспозиции выводятся из темы вступления, о производности многих побочных тем от главных ранее уже шла речь. В контексте же средств разработочного развития о производной теме речь может идти лишь в связи с такими эпизодическими или промежуточными темами, которые выведены тем или иным способом из основных тем экспозиции.

Последние четыре приема разработочного развития являются ведущими в рамках других форм, поэтому специфику сонатной формы и сонатной разработки они напрямую не репрезентируют, хотя там и встречаются. Остановимся на них вкратце.

[Allegro, ♯]

B

30

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cfg.

Cor.
(C)
(F)

Tr.
(F)

Trb.

Timp.

div.

B

30

Vl. I

Vl. II

Vle.

Vlc.

Cb.

Ил. 1. И. Брамс. Симфония № 3. Часть IV. Начало связующей части, промежуточная тема, тт. 30–31

Fig. 1. Johannes Brahms, *Symphony No. 3*. Part IV. The beginning of the connecting part, the intermediate topic, meas. 30–31

21. Варьирование:

а) орнаментальное варьирование. Представляет собой преобразование проводимого полностью тематического построения (или мотива) на всём протяжении и по определенному принципу. Варьированная структура, в отличие от построений, подвергнутых другим разработочным преобразованиям (за исключением вычлененных мотивов), узнаваема и вне контекста — ее безусловная производность ощущается в этюдообразной фактуре, в показе разнообразных возможностей единого принципа изложения материала. Как один из самых древних и универсальных методов развития встречается в контексте любой музыкальной формы, в том числе — сонатной. При этом вариационное преобразование темы может наблюдаться как непосредственно после ее экспонирования, так и на любом расстоянии от нее. Например, в начале связующей части экспозиции первой части Первой симфонии Бетховена первая фраза сразу подвергается варьированию (*ил. 2*).

б) варьирование на основе выдержанного баса (*basso ostinato*). В контексте сонатной формы встречается очень редко (см. миниатюрный цикл вариаций *basso ostinato* в коде первой части Девятой симфонии Бетховена).

в) свободное варьирование. К нему относятся фактически все уже рассмотренные приемы разработочного преобразования материала. Отметим, что сама разработка находится с экспозицией в соотношении свободной вариации и темы. Ведь общеизвестный критерий свободной вариации — сохранение связи с темой в любой форме. Очевидно, что сонатная разработка по отношению к экспозиции удовлетворяет этому требованию.

г) варьирование на основе выдержанной мелодии (*soprano ostinato*). Тоже встречается редко (см. эпизод нашествия в первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича). Но в ряде случаев неоднократная перегармонизация мотива образует рассредоточенный вариационный цикл типа *soprano ostinato* (см. финал симфонии «Юпитер» В. А. Моцарта, где головной мотив второй темы главной партии в ходе трех позиционных сдвигов образует три мини-вариации *soprano ostinato* на свою первоначальную гармоническую структуру).

22. Полифонические варианты. Это мелодические варианты тем и мотивов, встречающиеся в полифонических жанрах:

- а) инверсия или обращение;
- б) ракоход;
- в) инверсия ракохода;

[Allegro con brio, ♩]

40

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc.
e B.

Ил. 2. Л. Бетховен. Симфония № 1. Часть I. Связующая часть, тт. 37–40

Fig. 2. Ludwig van Beethoven, *Symphony No. 1*. Part I. The connecting part, meas. 37–40

- г) уменьшение или диминуция;
- д) увеличение или аугментация.

Все эти приемы имеют отношение к уже рассмотренным приемам переинтонирования и переакцентировки, ибо и здесь, и там идет речь о преобразовании мелодического контура либо ритмического рисунка тематического элемента. Но при полифонических вариантах подразумевается не свободное изменение, но преобразование на основе строго заданного математического принципа (точное отражение всех мелодических интервалов элемента по горизонтальной оси, увеличение или уменьшение длительностей всех звуков в два или четыре раза и т. п.) В этом и заключается их отличие от выразительной природы свободного переинтонирования либо свободной переакцентировки.

Первые три из указанных полифонических вариантов являются, как известно, одной из основ додекафонного метода сочинения, но только в области звуковысотности — ритмика преобразованных таким образом элементов свободна, в силу чего вариантные связи элементов на слух трудно улавливаются.

Отметим, что диминуция, аугментация, так же, как и инверсия, часто наблюдаются в разработочных разделах сонатных форм А. Брукнера.

23. Приёмы подвижного контрапункта.

- а) вертикально-подвижной контрапункт;
- б) горизонтально-подвижной контрапункт.

24. Полифонические структуры. Могут стать способом развития тематизма в разработочных разделах сонатной формы. Речь идет прежде всего об имитациях (встречаются очень часто), канонах (известный пример — двойной канон темы вступления и побочной темы в заключительном разделе разработки первой части Пятой симфонии Шостаковича), о фуге, обычно представленной в сонатной разработке в виде фугато — незавершенной фуги, плавно модулирующей в конце экспозиции или в начале свободной части в обычную разработку.

О последнем случае надо сказать особо. В качестве приема разработочного развития фугато со временем превратилось в штамп. Для некоторых композиторов он стал своеобразной «палочкой-выручалочкой», освобождающей их от необходимости искать и находить иные средства преобразования тематического материала, наиболее подходящие в той или иной конкретной ситуации; фугу умеют писать все, ее структура, по крайней мере, в начальной фазе, хорошо запрограммирована. В итоге

примененное без настоящей необходимости фугато легко может переходить ту грань, которая отделяет обобщенную экспрессию полифонической музыки от абстрактности и умозрительности: далеко не каждое фугато выступает столь убедительно в качестве единственно возможного воплощения этапа в движении музыкальной формы, как фугато в начале первой волны разработки Шестой симфонии П. И. Чайковского.

Но самым ярким примером полифонических структур в сонатной форме служит четвертая часть симфонии «Юпитер» Моцарта. Этот финал является одним из непревзойденных чудес композиторской техники — и, как принято думать, прежде всего полифонической, которая действительно отличается в нем исключительной виртуозностью. Об этом свидетельствует прославленный в веках пятиголосный контрапункт в коде части, без упоминания о котором не обходится ни один из серьезных трудов в области полифонии. Совершенно очевидно, что этот контрапункт не мог возникнуть на пустом месте — он образовался как кульминация сонатной формы, до того отличавшейся необычайной полифонической интенсивностью развития. На это указывает уже эпизод фугато, который в финале появляется беспрецедентно рано, уже в самом начале связующей части, что в ретроспекции оказывается глубоко закономерным. В сонатной форме, в коде которой соединяются все ее важнейшие темы и мотивы, фугато и «не пристало» появляться позже, чем уже в начале связующей части экспозиции. К тому же фугато весьма необычно изложено: ответ в нем начинается на такт раньше завершения его темы (основного элемента главной темы финала), фугато стреттное, что тем более указывает на необычную полифоническую интенсивность формы. Данное качество ярко сказывается в дальнейшем развитии связующей части, в побочной партии и, конечно, в коде (*ил. 3*).

Всё это рождает искушение трактовать форму финала как смешанную форму первого рода, основанную на параллельном развертывании двух разных структур, т. е. финал написан в сонатной форме, но вместе с тем и в форме фуги. Думается, что искушению этому поддаваться не следует — в принципе сведение индивидуально-неповторяемой структуры формы к типовой возможно скорее в случаях, когда в последней будет чего-то не хватать, чем если в ней окажется нечто лишнее; вряд ли возможно представить в рамках фуги хотя бы главную партию финала. Правильнее было бы говорить о смешанной форме второго рода, т. е. о сонатной форме, на развитие которой оказывают сильное влияние принципы развития другой формы — фуги. Такое объяснение формы финала лишь немногим менее интересно, чем только что отвергнутое, но зато оно

[Molto Allegro, ♩]

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

p

p Violoncelli

Ил. 3. В. А. Моцарт. Симфония № 41. Часть IV. Начало связующей части, тт. 36–47

Fig. 3. Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphony No. 41*. Part IV. Beginning of the binding part, meas. 36–47

ближе к истине¹. Но мы допускаем, что из финала почти можно «собрать фугу» с самыми необходимыми для нее элементами структуры.

В финале симфонии «Юпитер» имеет место синтез высших форм: сонатной формы — для гомофонной музыки и фуги — для полифонической, т. е. речь идет о синтезе гомофонии и полифонии по вертикали. Отметим, что основой структуры все же оказывается высшая форма гомофонной музыки — сонатная, техническая виртуозность финала проявляется не только в полифоническом аспекте. Действие названного принципа в финале происходит на разных уровнях.

О синтезе полифонии и гомофонии по вертикали только что было сказано: он осуществляется на уровне общего формообразования, на высшем уровне формы. Однако на том же уровне можно наблюдать и синтез данных категорий по горизонтали — в финале действует закономерность, согласно которой изначально гомофонное изложение неизменно модули-

¹ Такой точки зрения придерживался Г. Аберт [Аберт 1990, 149], ее разделяла и Е. А. Ручьевская. Заметим, что в принципе параллельное развертывание сонатной формы и формы фуги возможно — примером может служить финал Струнного квартета Моцарта соль мажор KV 387.

рует в полифоническую стихию, так происходит при переходе главной партии в связующую часть, внутри побочной партии и разработки. В них же имеют место и обратные переходы.

Таким образом, синтез полифонии и гомофонии наблюдается на самом высоком уровне как по вертикали, так и по горизонтали. Но он присутствует и на самом низком уровне формообразования — тематического построения, точнее — на синтаксическом уровне. Может быть, именно в этом одно из наиболее удивительных *художественных открытий* финала «Юпитера», если употребить это выражение по примеру Л. А. Мазеля в качестве термина, обозначающего «нечто такое, что раньше в искусстве (или в данном его виде) сказано не было, во всяком случае не было так сказано» [Мазель 1991, 138].

Дело в том, что в основе как главной, так и побочной тем лежат традиционные формулы полифонического тематизма, восходящие к григорианскому хоралу (ср. главную тему с темой фуги *E-dur* из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, побочную — с темами фуг *As-dur* и *a-moll* отсюда же, с темой фуги *Kyrie eleison* из Реквиема Моцарта), но никому до Моцарта не пришла в голову мысль сопровождать их типично гомофонным аккомпанементом. Оказалось, что сделать это очень легко, сопротивления материала не будет — формулы выразительны и в совершенно новой для себя звуковой среде, хотя и по-новому (ил. 4).

a) [Molto Allegro, ♯]

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

6)

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Ил. 4. В. А. Моцарт. Симфония № 41. Часть IV: а) тт. 1–4 (начало главной темы); б) тт. 74–75 (начало побочной темы)

Fig. 4. Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphony No. 41*. Part IV: a) meas. 1–4 (beginning of the main theme); b) meas. 74–75 (beginning of a side theme)

Отметим, что здесь речь идет о синтезе полифонии и гомофонии по вертикали и на самом низком уровне, но тут же наблюдается и синтез по горизонтали — в обоих случаях мелодическими продолжениями формул является материал, никакого отношения к полифонической стилистике не имеющий. В главной теме это разнообразно артикулированная фраза, живость и изящество которой позволяют ее представлять в какой-нибудь арии или ансамбле из моцартовской оперы, в побочной теме — головной мотив дополнения к главной теме, переместившийся на позицию развивающего мотива (ил. 5).

a) [Molto Allegro, ♯] 

б) 

Ил. 5. В. А. Моцарт. Симфония № 41. Часть IV: а) тт. 5–8 (продолжение главной темы); б) тт. 76–80 (продолжение побочной темы)

Fig. 5. Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphony No. 41*. Part IV: a) meas. 5–8 (continuation of the main theme); b) meas. 76–80 (continuation of the side theme)

Как в сфере полифонии, так и в сфере гармонии в финале многое приближается к пределам возможного в музыке того времени. Речь прежде всего идет о разработочных новых тематических образованиях при пере-

растании главной темы в связующую часть в репризе: в них заключено пророчество гармонического стиля вагнеровского «Тристана» — не той его области, что связана с аккордом, а той, которая определяется характерными проходящими звуками на сильном времени на фоне доминантовой гармонии. Таким образом, синтез полифонии и гомофонии проявляется в финале симфонии «Юпитер» по вертикали и по горизонтали на самом высоком и низком уровнях, и в обеих сферах развитие доходит до пределов возможного. Это еще более умножает число симметричных соотношений в структуре магического квадрата, который напоминает финал симфонии «Юпитер» и воплощенный в нем синтез полифонии и гармонии. Данный символ правомерно трактовать как отражение бесконечно богатого и бесконечно разнообразного мироздания музыки, все без исключения грани которого сверкают необычайно яркими красками. Поэтому и можно оценивать финал симфонии «Юпитер» как венец симфонического творчества Моцарта.

Заключение

Таковы, на наш взгляд, логические модели большинства приемов, применяемых в ходе разработочного развития. Мы старались говорить обо всем, что может «приключиться» с тематическим материалом в разработочных разделах формы.

На практике эти средства не всегда выступают в чистом виде, чаще они сочетаются между собой. Точное знание их логических моделей позволяет нам в разнообразнейших трансформациях тематизма узнавать его основные элементы, а также оценивать многообразие способов преобразования.

Так, например, тема заключительного хора в коде первой части Шестой симфонии Чайковского кажется совершенно новой, но она является результатом по крайней мере девяти операций с тематическим первоисточником, решающее значение из которых имеют пять. Если отсечь первый аккорд, в теме хора проявляется очевидное сходство с основным мотивом главной темы, который и оказывается ее тематическим первоисточником. Следовательно, в качестве важнейшего средства преобразования здесь выступает прибавление к началу (*ил. 6*).

Но по сравнению с тематическим первоисточником в теме произошли и другие изменения, сообщающие ей просветленную успокоенность, главное из которых заключается в том, что теперь ее последний звук оказывается не на устремленной вперед доминантовой гармонии, как в начале, а на устойчивой тонической. Следовательно, здесь в качестве

[Allegro non troppo, Andante mosso, C]

Flauto I.

Flauto II.

Flauto III.
(Piccolo.)

Oboi.

Clarineti in A. I.
II.

Fagotti.

Violini I

Violini II.

Viole.

Violoncelli.

Contrabassi.

Ил. 6. П. И. Чайковский. Симфония № 6. Часть IV. Начало коды, тт. 336–337

Fig. 6. Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Symphony No. 6. Part IV. The beginning of the codes*, meas. 336–337

существенного средства преобразования можно говорить о частичной ладовой переориентации мотива, охватывающей два его последних звука. К тому же тема теперь образует миниатюрный цикл вариаций *basso ostinato* по нисходящей мажорной гамме, что еще более подчеркивает ее устойчивость и итоговый характер. Поэтому в данном качестве выступает и варьирование.

Аналогичную роль играют смена тембра и жанровая трансформация (хор струнных — хор деревянных духовых инструментов), являющиеся

результатом многих преобразований. В то же время переинтонирование мотива (вследствие опевания тонической терции в нем образовался разрыв между вторым и третьим звуками), его перегармонизацию, переакцентировку, а также артикуляционные изменения можно рассматривать в качестве приемов, автоматически сопутствующих основным средствам преобразования и являющихся их следствием. Среди них не оказалось только перерегистровки и смены динамической градации.

Таким образом, понимание всего комплекса возможных разработочных средств преобразования позволило нам узнать тематический первоисточник в его далеком варианте, а затем и по достоинству оценить разнообразие примененных здесь разработочных приемов, говорящее о неистощимой композиторской фантазии.

Разумеется, одного выявления тех или иных приемов развития мало (хотя это и значительно больше, чем формальное определение тем и мотивов экспозиции в разработочных коллизиях), но умение разбираться в механизме их действия дает возможность определить их роль в реализации индивидуально неповторимой общей концепции развития формы. Разработочные средства преобразования материала должны в ходе анализа не только отмечаться, но и оцениваться. В анализе исследуемых примеров мы старались придерживаться именно такого подхода. Только тогда технологический анализ способен выйти на уровень содержания произведения, на уровень его образной структуры, суждения о которой в контексте выясненной технологии процесса развития приобретают гораздо большую познавательную ценность, чем простое описание предполагаемой эмоциональной реакции слушателей на то или иное музыкальное произведение (что наблюдается, к примеру, в аннотационном жанре). Только в неразрывном единстве технологического и образного аспектов анализа, в постоянных переходах от одного к другому произведение предстает перед нами во всем богатстве своих внутренних и контекстуальных связей, оказываясь не менее интересным, чем при непосредственном эмоциональном восприятии в процессе исполнения.

Самое изощренное музыкальное восприятие профессионала не в состоянии моментально осознать все функциональные зависимости звучащей музыкальной конструкции — для этого попросту не хватает времени. Таким образом может быть упущено нечто очень важное и показательное для музыкального произведения, обогащающее и конкретизирующее наши представления о его духовном содержании². В том, чтобы по мере возможности избегать подобных потерь, и заключается

² См. об этом также: [Лаул 2015, 22].

одна из важнейших миссий музыкального анализа, в ходе которого музыкальное произведение воспринимается и исследуется вне поступательного движения времени.

Литература

- Аберт 1990 — *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2.* Москва: Музыка, 1990. 560 с.
Лаул 2015 — *Лаул Р. Г. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки»)* // *Opera musicologica*. 2015. № 1 (23). С. 17–25.
Мазель 1991 — *Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки.* Москва: Советский композитор, 1991. 375 с.

Сведения об авторе

Лаул, Рейн Хейнрихович

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-код: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор, ведущий специалист по жанрам творчества исследовательской группы Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

The Aspects of the Developmental Method (the sixth lecture from the Course “Fundamentals of Music Analysis”)

Laul, Rein H.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. This material continues the series of publications of R. H. Laul's lectures on music analysis at the Leningrad (Saint Petersburg) Rimsky-Korsakov State Conservatory. The sixth lecture concludes the review of techniques for developing musical material. It discusses six of the twenty-five techniques in the author's classification (episodic theme, derived theme, variation, polyphonic variants, mobile counterpoint techniques, polyphonic structures), which contributes to systematization of the development processes.

The author's field of view includes non-specific Sonata methods of transforming the musical material, so that sonateness appears in a flexible and complementary interaction with other principles of formation.

Special attention is paid to the specifics of using polyphonic means of developing musical material in the context of Sonata formation. The detailed examination of the finale of Mozart's Symphony *Jupiter*, shows that technological, compositional, dramatic, and stylistic aspects of the formation of a musical form appear to be closely related.

The final section summarizing the content of the lecture as a whole contains an example of practical application of the methodology proposed by the author, proving its expediency and high efficiency not only in the aspect of analyzing the intonation drama of a musical work, but also of achieving the main analytical goal to form a reasoned judgment about the content of each stage in the deployment of a musical composition.

Keywords: *analysis of musical compositions, musical form, episodic theme, derivative theme, variation, polyphonic variants, techniques of mobile counterpoint, polyphonic structures.*

Submitted on: 15.12.2019

Published on: 15.04.2020

For citation: Laul, Rein H. The Aspects of the Developmental Method (the sixth lecture from the Course “Fundamentals of Music Analysis”). In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 53–69 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.004.

Works Cited

- Abert, Hermann (1990). *W. A. Mozart*. Pt. 2. Iss. 2. Moscow: Muzyka. 560 p. (in Russian).
Laul, Rein H. (2015). *Ob analize muzykal'nykh proizvedeniy (vvodnaya lektsiya kursa “Osnovnyy analiza muzyki”)* [On the analysis of musical works (introductory lecture of the course “Fundamentals of music analysis”)]. In *Opera musicologica*, 2015, no. 1 [23], pp. 17–25 (in Russian).

Mazel', Lev A. (1991). *Voprosy analiza muzyki*. [Questions of the analysis of music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 375 p. (in Russian).

About the author

Laul, Rein H.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2615-4342>

SPIN-code: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, Professor, Leading specialist in creativity genres of the Research group of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, 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, этномузыковед. 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