

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
Кафедра теории музыки

Е. В. ТИТОВА

Секвенции в музыкальных стилях

(образцы для игры на фортепиано и гармонического анализа)

Учебное пособие



Санкт-Петербург
2015

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
Кафедра теории музыки

Е. В. ТИТОВА

Секвенции в музыкальных стилях

(образцы для игры на фортепиано и гармонического анализа)

Учебное пособие



Санкт-Петербург
2015

ББК 85.31

Т 45

Титова Е.В.

Т 45 Секвенции в музыкальных стилях (образцы для игры на фортепиано и гармонического анализа).

Учебное пособие / Титова Е.В. — СПб.: Скифия-принт, 2015. — 80 с.

ISMN 979-0-9003161-6-5

Учебное пособие «Секвенции в музыкальных стилях (образцы для игры на фортепиано и гармонического анализа)» содержит обширный материал, иллюстрирующий применение секвенции в музыке XVII – XXI вв. В пояснительной записке к основной части пособия изложены методические и теоретические установки. Предназначено для использования в музыкальных учебных заведениях в рамках дисциплины «Гармония».

Рецензенты:

Н. Ю. Афонина, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской Консерватории

Е. В. Романова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской Консерватории

ISMN 979-0-9003161-6-5

© Титова Е.В., 2015.

© Санкт-Петербургская консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, 2015.

Содержание

Пояснительная записка	4
Однотональные секвенции	12
Разнотональные секвенции: аккорды терцовой структуры	16
Однотональные и разнотональные секвенции: аккорды терцовой структуры	38
Однотональные и разнотональные секвенции: аккорды видоизмененной терцовой структуры	50
Однотональные и разнотональные секвенции: аккорды мажорно-минорной системы	61
Развитые многосоставные секвенции – «параллельные проведения»	66
Секвенции в условиях полипластовости.....	75
Литература.....	78
Именной указатель.....	79

Настоящее учебное пособие предназначено студентам, обучающимся по специальностям «Музыковедение», «Композиция», «Инструментальное исполнительство» («Фортепиано» и «Орган»), «Оперно-симфоническое дирижирование», что не исключает возможность его применения в процессе обучения студентов других специальностей. Музыкальный материал данного пособия может быть использован во всех разделах практического курса гармонии; однако, в первую очередь, следует назвать два основных — игра на фортепиано и гармонический анализ.

Секвенция — одно из важнейших музыкальных явлений, имеющее многообразные формы претворения в музыкальных стилях разных времен. Секвенция — прием, активно участвующий в процессе сложения музыкальной формы, представляющий собой специфический по организации сегмент музыкального произведения. Как определенный прием композиции явление секвенции всегда находилось в орбите самого пристального внимания композиторов. Естественным продолжением освоения данного приема в композиторской практике становится изучение секвенции в теоретической литературе и далее — включение секвенции в практику обучения. Обращение в учебном процессе к явлению секвенции представляется важным и методически целесообразным действием, способным решить целый ряд как учебных, так и творческих задач. Работа над секвенциями в процессе обучения позволяет направить внимание учащихся на выявление в музыкальном тексте стилистически характерных интонационно-гармонических оборотов («мотивов секвенции»), которые путем последовательного перемещения в звуковысотном пространстве активно включаются в процесс формообразования, шире — текстообразования.

Общепринятым определением секвенции можно считать одной из определений, предложенных Ю. Н. Тюлиным: «Секвенция представляет собой перемещение на другую высоту определенного мелодико-гармонического оборота, называемого мотивом секвенции» [26, С. 107]. Определения секвенций содержатся практически во всех

учебниках по теории музыки. Ключевыми словами в ряде определенных секвенции могут быть «перемещение на другую высоту» или же «повторение на иной высоте» того или иного интонационного оборота (сегмента), которые по существу дополняют друг друга. Традиция определения явления секвенции через термин «повторение» связана, например, с трудами Э. Курта, который писал: «Сам принцип секвенций означает не что иное как усиленную форму простого повторения [разрядка автора. — Е.Т.]» [14, С. 316].

Изменение высотного положения «мотива секвенции», которое в последовательном движении происходит однократно или же многократно, нередко сопровождается изменениями деталей интонационно-тематического рельефа, гармонического содержания, фактурного оформления и пр. Каждый музыкальный стиль (эпохальный, жанровый, авторский и др.) определяет свои законы, по которым секвенция «живет» в музыкальном произведении, функционируя в музыкальном тексте и находя в нем свое стилевое «прочтение».

Вопрос о секвенции как о музыкальном явлении получил достаточное освещение в научной теоретической литературе. Среди важнейших трудов в отечественном музыкознании в этой связи следует назвать труды Б. В. Асафьева [4], В. О. Беркова [5, 6], Л.А. Мазеля [15], Ю. Н. Тюлина [25, 26], М. А. Этингера [32], Т. С. Бершадской [7, 8], Ю. Н. Холопова [27, 31] и др. Определенное место данный вопрос, являясь традиционным для практического раздела курса гармонии, занимает и в кругу учебно-методической литературы [1, 2, 3, 10, 16, 18, 22, 24, 28, 29, 30]. Среди работ, обращенных к практике обучения, особо выделим пособия — А. С. Аренского [2] и Т. Г. Тер-Мартirosяна [24], включающие специальные разделы, содержащие богатый материал для обучения игре секвенций. Секвенции в «Сборнике задач (1000) для практического изучения гармонии» А. С. Аренского ориентированы на классический и романтический стиль; секвенции в методическом пособии Т. Г. Тер-Мартirosяна «Некоторые особенности гармонии Прокофьева», выдержаны в стилистике музыки второй половины XX века, а некоторые музыкальные образцы написаны

в стилистике музыкальных сочинений С. С. Прокофьева и содержат яркие «именные» Прокофьевские аккорды. Следует заметить, что включение музыкального материала, ориентированного на закономерности современной гармонии, встречаются в учебно-методической литературе не столь часто, в этой связи последнее методическое пособие, до сих пор не получившее широкого хождения в учебной практике, достойно самых лучших рекомендаций для его включения в круг учебно-методической литературы. Специального внимания заслуживает пособие «Секвенции в курсе гармонии. Хрестоматия» Н. Б. Андриановой и Г. Ю. Марголиной [1], которое по своим учебно-методическим установкам (при всех имеющихся отличиях) близко к настоящему изданию.

Бытование секвенции в музыкальной практике очень широко и разнообразно. Данный тезис останется абсолютно верным, даже если оставить в стороне тот факт, что термин «секвенция» не только обозначает определенный прием организации музыкального материала, способ развития тематизма в общей музыкальной форме, но и определяет собой отдельные жанровые разновидности. Хронологические рамки жанра секвенции измеряются столетиями [см. подробнее: 31]: начальный этап истории секвенции во многих источниках связывают со средневековой культурой монодии, в своем развитии жанр секвенции доходит до наших дней. Ярчайшим образцом актуальности данного жанра для современной музыкальной практики стали четырнадцать секвенций итальянского композитора Лючано Берио, образующие в его творчестве своеобразный цикл. История жанра секвенций достойна отдельного рассмотрения и может стать объектом специального исследования.

Но секвенция — это не только музыкальный жанр, а и художественный прием, имеющий свою специфику. В этом аспекте необходимо сделать некоторые пояснения. В секвенции есть особая притягательность, которая во многом связана с парадоксом, который ей свойственен. С одной стороны, секвенция всегда была источником энергии, активно стимулирующим такие процессы в музыкальной форме, как развитие, разработка, создающие ощущение динамики и

движения. С другой стороны, секвенция могла спровоцировать явления «обратные», при которых энергия превращалась в инерционное движение, динамика оборачивалась механистичностью и статикой, а разработка и развитие — шаблоном и штампом. Поучительно вспомнить рассуждения о секвенции Б.В. Асафьева, который в исследовании «Музыкальная форма как процесс», уделяя этому вопросу значительное внимание, дает убедительную картину различных форм проявления секвенции: от ситуаций, в которых секвенция представлена как динамический фактор, до «гипертрофии секвенций» [3, С. 100 – 101], свидетельствующей о прямо противоположном воздействии. В одном из фрагментов исследования ученый пишет (в связи с «секвентными» интерлюдиями) о возможности возникновения ситуации, при которой, несмотря на участие в музыкальном процессе секвенций, «как бы “отдыхает” слуховое внимание» [3, С. 232].

В свете сделанных рассуждений нетрудно сделать вывод о том, что секвенция оказывается далеко непростым и неоднозначным средством, требующим к себе внимания и умелого с собой обращения. Не к тому ли в свое время призывал С. С. Прокофьев, известный своим отрицательным отношением к секвенциям как средству композиции? Он писал: «Секвенцию надо знать, но надо ее и опасаться. [...] На первый взгляд, кажется, что секвенция поднимает эмоциональную сторону и переносит фразу в новую краску через повторение в другом тоне. На эту удочку попадают многие композиторы. На самом же деле эффект от секвенции дешевым способом и как дешевка должен быть отвергнут» [Цит. по: 19, С.14].

Столь широкий диапазон возможных проявлений секвенции в музыкальной форме и обусловленного этим ее воздействия на слушателя заставляет поставить вопрос о необходимости создания методики музыкального анализа, направленного именно на рассмотрение секвенции и ее функционирования в музыкальном тексте. При этом аналитические установки определяются целым рядом вопросов.

Любая секвенция — элемент музыкального текста, наполненный информацией, несущий в себе определенный информационный комплекс. Поясним сказанное на простейшем примере. Существенным моментом для секвенции оказывается аспект рельефо-фоновых от-

ношений. Секвенция может быть как размещена в тематически значимых участках музыкального текста, так и целиком быть связана с «общими формами движения» (по терминологии Е.А. Ручьевской) [см. подробнее: 20, С. 55 – 78]. Даже, если секвенцируется материал фигуративный, лишенный индивидуальности фактурного рисунка, относящийся к фону общей структуры звуковой ткани, слушатель получает информацию о стилевой принадлежности музыкального текста к тому или иному эпохальному стилю, в отдельных случаях возможно определение стиля того или иного жанра конкретного исторического периода. В этом смысле очень показательны секвенции фонового материала («общих форм движения») в стилях барокко или классицизма (особенно в условиях танцевальных жанров).

Однако, как показывает художественная практика, прежде всего секвенцированию «подвергались», тематически яркие обороты, содержательные и выразительные по своему интонационно-гармоническому наполнению, что позволяло им собственно в секвенции определенное время (иногда весьма значительное!) удерживать на себе внимание. Повтор основного мотива секвенции, связанный с его высотным перемещением, который изначально заложен в таком приеме как секвенция, обращен к материалу, способному выдержать его; ведь «повторять»/«перемещать» (секвенцировать) материал второстепенный, незначительный, «проходящий» — большого смысла не имеет. Попутно следует заметить, что стилистически информативно не только само звено секвенции, содержащее интонационно-гармонический оборот, но и шаг секвенции, имеющий определенные стилевые показатели, а также количество звеньев секвенции в общей цепи секвенцирования и способ (порядок) их организации. Один из важнейших вопросов анализа — какое место в форме занимает то или иное секвентное образование. Секвенция может открывать форму, выполняя инициальную функцию, намечая при этом общие границы звуковысотного поля (где каждое звено секвенции дает свой тональный вектор будущего развития), «задавая тон» продвижению вперед. Помимо этого местом секвенции в форме нередко оказываются срединные разделы, где секвенция зачастую выполняет развивающую функцию; здесь она может обозначать этап активного развития, становясь началом разработки, или же ее кульмина-

ционной зоной. Возможно и иное — секвенция может знаменовать завершение формы, «досказывая» общий драматургический сюжет, резюмируя его.

Аналитическое рассмотрение секвенции требует освещения целого ряда вопросов. Как представляется, основные ракурсы анализа отражены в предлагаемой ниже классификации.

Предварительно определим термины, возникающие при обращении к явлению секвенции и, использующиеся и при игре секвенций и при их анализе.

Мотив секвенции — интонационно-гармонический оборот, повторяемый со сменой высотной позиции. Смена высотной позиции мотива секвенции, который составляет существо секвенцирования, может проходить однократно или многократно, с изменениями основного мотива или же без них. Мотив секвенции в ряду высотных перемещений становится первым звеном секвенции, инициирующим появление всей цепи звеньев секвенции.

Звенья секвенции — высотные перемещения мотива секвенции, следующие непосредственно за ним.

Секвенция — совокупность мотива секвенции и его последующих перемещений.

Шаг секвенции — интервал, на который перемещается звено секвенции. Если шаг секвенции не повторяется, следует определить последовательность шагов секвенции.

Классификация секвенций.

Основные параметры классификации:

Характер основного мотива секвенции (оборот мелодический, гармонический, мелодико-гармонический);

Фактурная организация основного мотива секвенции;

Гармоническое содержание мотива секвенции, что определяется по следующим критериям: характеристика содержащегося/ихся в нем гармонического/их оборота/ов, их соотношение;

Тональное движение внутри мотива секвенции (мотив секвенции, содержащий модуляцию, называется модулирующим; мотив секвенции, не выходящий за пределы тональности, называется одно-

тональным);

Степень повторности мотива секвенции при его перемещениях и характер происходящих изменений, что определяет секвенции точные или неточные; важно отмечать характер происходящих изменений;

Направление секвенции (восходящая или нисходящая секвенция; в условиях полипластовости возможно их сочетание);

Количество звеньев секвенции (секвенция двухзвенная, трехзвенная, четырехзвенная и др.);

Форма завершения секвенции: замкнутая или разомкнутая секвенция (частные случаи: замкнутые секвенции могут образовать «малотерцовый круг» звеньев секвенции, «большетерцовый круг» звеньев секвенции и др.);

Шаг секвенции (определяется по интервалу перемещения, а также по выдержанности шага секвенции: постоянный — непостоянный);

Тональная организация звеньев секвенции: однотональная секвенция (все звенья секвенции изложены в одной тональности), разнотональная секвенция (каждое звено секвенции представляет новую тональность) или секвенция смешанного типа, сочетающая в себе признаки названных выше разновидностей — однотональной и разнотональной секвенции;

Местоположение секвенции в форме (начальное построение, срединное, развивающее, разработанное и пр.; важно отметить какую функцию выполняет тот раздел, в котором представлена секвенция

Вопрос классификации секвенций сложен и требует специального рассмотрения. Представляется, что на сегодняшний день самым полным в отечественном музыкознании остается освещение данного вопроса в трудах В. О. Беркова [5, 6]. Знакомство с различными взглядами ученых показывает, насколько разными являются их теоретические позиции и, соответственно, насколько неустойчива общая система терминов, используемая ими в трактовке явления секвен-

ции. Этот момент можно проиллюстрировать, например, обратившись к одному из параметров классификации. Разделяя секвенции по тональному признаку, учеными предлагаются следующие терминологические пары, свидетельствующие о явных «разночтениях» в терминах. Приведем некоторые из этих пар:

тональные и внетональные (Э. Курт [14]);
диатонические и хроматические (Л. А. Мазель [15], Ю. Н. Холопов [27], М. А. Этингер [32]);

тональные и модулирующие (М. Ф. Гнесин [11], А. Н. Мясоедов [17], Ю.Н. Тюлин и Н. Г. Привано [26], В. О. Берков [6]);

тональные и модуляционные (Ю. Н. Тюлин [25]);

тональные и транспонирующие (С. С. Скребков и О. Л. Скребкова [21]);

однотональные и разнотональные (Н. Б. Андрианова и Г. Ю. Марголина [1]).

Практическое обращение к секвенциям в курсе гармонии (особенно в классах специальной гармонии) возможно в самых различных формах. Секвенции, предлагаемые в настоящем учебном пособии, предназначены прежде всего, для игры на фортепиано. Представляется, что данное упражнение способствует формированию и закреплению навыков свободного владения инструментом. Игра секвенций отчасти является подспорьем обретению учащимися специальных игровых навыков. Перенос звена секвенции на другую высоту предполагает и точное его осознание как целостного сегмента текста (умение аналитического характера), и грамотное решение аппликатурных задач (умение практического характера, важное для студентов исполнительских специальностей, прежде всего, пианистов и органистов).

Но «игра секвенций» не может быть ограничена только непосредственно игрой. Последнее необходимо оговорить особенно! С данной формой упражнений связан этап анализа секвенций — важнейший в практической части работы курса гармонии. Более того, анализ секвенций необходим на различных этапах работы. Первоначально должна быть проанализирована гармоническая и мелодиче-

ская структура мотива секвенции, его тональная организация, аккордовый состав, фактурное оформление и др. Позволим в этой связи дать практический совет: следует точно определить общие «высотные контуры» мотива секвенции, чтобы ответить на вопрос — какие ступени тональности определяют данный «контур» (при этом важно определить с каких ступеней начинается мотив секвенции, какие ступени составляют важнейшие интонационные ходы в различных голосах и пр.). Далее необходимо проанализировать все детали фактурной организации: удвоения, дублировки, фактурные рисунки, регистровое размещение и пр.

Анализ необходим для выяснения устройства (гармонического и фактурного) предлагаемых для игры секвенций. Уровень большинства секвенций представляется сложным, что делает практически невозможной «механическую игру» (часто называемую «интервальной»), при котором нерадивые ученики стремятся «переставить пальцы на нужные интервалы», думая, что достигнут желаемого эффекта, но на деле обрекая себя на провал!). Далее. Кажется необходимым не только сыграть ту или иную из предложенных секвенций, но на последующем этапе практической работы — проанализировать как конкретно была представлена данная секвенция в целостном музыкальном тексте. Для определения роли секвенции в музыкальном тексте всегда необходимо определить условия, в которых она функционирует, выявить элементы, с которыми она соседствует, таким образом, в анализе важность контекста выходит на первый план. Сделанные в этом направлении наблюдения и выводы впоследствии составят хорошую слуховую и аналитическую базу, для развития профессиональных представлений будущих музыкантов, необходимых им для дальнейшей практической деятельности, в самых различных областях.

При составлении настоящего учебного пособия основными установками, имеющими принципиальный характер, являются следующие.

- Предлагается использование в учебной практике секвенций в авторской фактуре, то есть, в той, в которой секвенция представлена в реальном музыкальном тексте. Именно в таком виде каждая из предлагаемых секвенций обретает стилистическую достоверность. В до-

полнение к сказанному обратим внимание на то, что в учебном задании указание на организацию секвенции (направление секвенции, ее интервальный шаг и пр.) также ориентировано на реально существующий музыкальный текст. Другое дело, что точно выполненное задание во многих случаях неизбежно будет вынуждено «отклониться» от образца, но как раз этот-то момент и будет самым важным для осмысления и обсуждения в анализе, который, как уже говорилось, представляется необходимым и важным этапом обучения. В данном аспекте особые сложности доставят вопросы о количестве звеньев секвенции и завершении секвенции. Ответы на эти вопросы может дать только музыкальный текст, из которого данные секвенции были «изъяты», и сразу же можно сказать, что ответы порой будут непредсказуемыми, поскольку в них всегда имеет место творческое решение, отклоняющееся от стереотипа, и предвидеть которое невозможно.

- Музыкальный материал настоящего пособия достаточно широк; в нем представлено пятьсот секвенций, (главным образом, из фортепианной музыки), более ста композиторов. «Коллекция секвенций» позволяет в определенной мере представить «жизнь секвенций» в общей эволюции важнейших музыкальных стилей на протяжении почти четырех столетий — от XVII до XXI вв. В пособие включены секвенции как композиторов, чье творчество составляет «золотой фонд» музыкального искусства, так и секвенции композиторов «второго ряда», чья музыка убедительно представляет эпохальный музыкальный стиль.

- В отдельном разделе учебного пособия (Раздел 6. Развитые многосоставные секвенции — «параллельные проведения») представлены секвенции, отличающиеся значительной протяженностью. По существу в них секвенцируется уже не «мотив», а развернутая фраза, предложение или даже период музыкальной формы. Игра секвенции в этих случаях в большей степени связана с техникой транспозиции — транспонирования музыкального материала, обусловленного его переизложением в другой тональности, на иной высоте. Именно к таким ситуациям в полной мере относимо вы-

сказывание Б. В. Асафьева о «параллельном проведении материала» [3, С.101].

- В большинстве учебных пособий для секвенций предлагается инструктивный материал, то есть, специально сочиненный авторами для учебных целей. Справедливости ради, необходимо сказать, что, как правило, сочиненный материал не находится «вне стиля»; более того, в ряде случаев ощутимо, что представленные секвенции являются результатом редукции — преобразования конкретного музыкального текста, направленного на «упрощение» и «сокращение» интонационных и фактурных деталей. В качестве примера приведем секвенцию № 848 из «Сборника задач (1000) для практического изучения гармонии» А. С. Аренского и E-dur'ный фрагмент из второй части Скрипичной сонаты e-moll (KV 304) В. А. Моцарта, который в данном случае стал текстовым прототипом — встречным текстом — для учебного задания. Их сравнение показывает очевидную родственность данных текстов.

ПРИМЕРЫ

В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано e-moll (KV 304), II часть

Tempo di Menuetto



А. С. Аренский. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии



Раздел 18. Мотивы модулирующих секвенций. №848.

Данный пример не является исключительным для учебной практики, скорее он демонстрирует принцип подбора музыкального материала, которому следовали и следуют педагоги, и этот принцип можно лишь поддержать. В основе принципа лежит ориентация на стилистически яркий и достоверный материал, сочинение по заданному образцу или же редукция. Отметим важный момент. Музыкальный материал настоящего учебного пособия позволяет использовать принцип редукции в практике освоения секвенций. В некоторых случаях (устанавливаемых педагогом) целесообразно упростить задачу — свети весь фактурный массив предлагаемой секвенции к элементарному изложению и уже играть редуцированный вариант секвенции. Не следует игнорировать такую возможность, поскольку целый ряд секвенций, представленный в настоящем пособии сложны для игры (исполнения), причем нередко сложность их сосредоточена в музыкальной фактуре. Фактурное упрощение секвенции позволит сосредоточить внимание учащихся на гармонических закономерностях, что также важно для курса специальной гармонии.

ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ:

От С — однотональная секвенция

Рт С — разнотональная секвенция

Направление секвенции:

↑ — восходящая секвенция

↓ — нисходящая секвенция

Шаг секвенции:

м. 2 — по малым секундам

б. 2 — по большим секундам

м. 3 — по малым терциям

б. 3 — по большим терциям

ч. 4 — по чистым квартам

ч. 5 — по чистым квинтам

тритон — по тритонам

ч. 8 — по чистым октавам

М — по нижним медиантам

н

М — по верхним медиантам

в

(важное НАПОМИНАНИЕ: шаги секвенции «по тональностям нижних или верхних медиант» предполагают в каждом из звеньев секвенции смену наклонений тональностей и смену интервального шага!).

Ц Д — по цепочке доминант

Р Т — по родственным тональностям (по тональностям первой степени родства)

В ряде секвенций указаны:

тональность/тональности (как правило, указание на конкретную тональность содержится в однотональных секвенциях);

цифровка гармонической последовательности (или отдельных аккордов), участвующей/их в секвенцировании.

В разделе «Секвенции в условиях полипластовости» обозначения шагов секвенции могут быть отнесены к одному из звуковысотных планов; в этих случаях обозначения размещены на одном из нотоносцев (о явлении полипластовости см. подробнее: 7, 8, 9).

Часть 1.

Однотональные секвенции:

аккорды терцовой структуры; типы фактуры – аккордовая, гомофонная, полифонизированная

1

Allegro *Л. Леонардо. Токката №3*

Om C
↓ g-moll

2

Allegro *Й. Гайдн. Соната №39 (Ноб. XVI/24), I часть*

Om C
↓ h-moll

IV₇ VII₇

3

И. С. Бах. Концерт для клавира с оркестром (BWV 974), III часть

mf *f*

Om C
↓ d-moll

I IV VII₆

4

Г. Гендель. Сюита №8 f-moll, Куранта

Om C
↓ Es-dur

IV V I IV

5

И. С. Бах. Токката и фуга №4

Om C
↓ g-moll

6

И. С. Бах. Партита №5 G-dur (BWV 829), Куранта

Om C
↓ G-dur

V I

7

Д. Альберти. Соната №4, II часть (Жига)

Om C
↓ g-moll

I IV VII

8

Андантино кон мото *К. Дебюсси. Арабеска*

p

Om C
↓ E-dur

IV₆ III₆ II₆ I₆

Подписано в печать 17.08.2015.

Формат 80x90/8. Тираж 50 экз.
Бумага офсетная. Усл.печ.л. Заказ 3415.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, СанктПетербург, ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А. пом.32Н.