

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,
opera_musicologica@mail.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 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 Vasily 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)»¹, 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*

¹ 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)”¹, 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

¹ *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 85.31

DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001

Теория имитации в историческом контексте

Приходько, Игорь Михайлович

Кандидат искусствоведения (2008), доцент (2012), независимый исследователь

Аннотация. Теория имитации создавалась Танеевым в определенном историческом контексте и опиралась на методологические принципы современного ему гуманитарного знания. Со времени публикации «Учения о каноне» прошло почти сто лет, на протяжении которых идеи Танеева остаются незыблемым фундаментом отечественной теории имитации.

Однако методология гуманитарного знания претерпела существенные изменения. Оно уже не оперирует «вечными формами», поскольку понятно, что в культуре нет ничего похожего на физические константы. Действие универсальных принципов музыкальной организации опосредовано историческими условиями.

Имитация реализует универсальный принцип повторения в разных исторических формах. Первоначально имитация была орнаментальной, изредка вплетаясь в полифоническую ткань. Канон же был широко распространенной техникой письма. Затем имитация примерно на полтора века стала ведущим фактором формообразования и сблизилась с каноном. Позднее, одновременно с возрастанием роли подвижного контрапункта, значение имитации вновь уменьшилось.

Менялся и мелодический синтаксис. В период расцвета имитационной техники мелодическая линия разворачивалась непрерывно, цезуры были малозаметными и распределялись неравномерно. Под влиянием изменений метроритмической организации в мелодиях появились более глубокие регулярные цезуры. Это позволяет при анализе имитационной полифонии эпохи барокко членить мелодию на отделы, однако при анализе полифонии строгого письма такое членение представляется искусственным.

Современная методология требует обозначить границы, за которыми теория утрачивает объяснительные возможности. Отсюда вытекает необходимость переосмыслить некоторые положения танеевской теории.

Ключевые слова: канон (*фуга*), мелодический синтаксис, отдел имитации / канона, формообразующая (конструктивная) / орнаментальная имитация.

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: Приходько И. М. Теория имитации в историческом контексте // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 8–25. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001.

Теория имитации в историческом контексте

1. Замечания о методологии

Отечественная теория имитации опирается на труды С. И. Танеева. Сам же Танеев ориентировался на научную методологию своего времени. Поскольку методологические установки Танеева изучены недостаточно, имеет смысл начать именно с них — тем более что методология теоретического музыкознания за истекшее столетие существенно изменилась.

1.1. *Универсальность*. «Материальной базой» теории, изложенной в «Подвижном контрапункте строгого письма» и «Учении о каноне», является вокальная, преимущественно церковная полифония XVI века. Вступление к «Подвижному контрапункту» начинается с рассмотрения различий между строгим письмом и преимущественно инструментальной полифонией XVIII–XIX столетий — свободным письмом. Фиксируя глубокие изменения в тонально-гармонической организации, Танеев, тем не менее, утверждает:

«В многоголосной музыке мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора. Но формы имитационные, канонические и сложного контрапункта, и применяемые, и возможные, являются вечными, не зависящими ни от каких условий (курсив мой. — И. П.), и могут входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание» [Танеев 1959, 8].

Современная теория музыки уже не может оперировать «вечными» формами, поскольку ясно, что в культуре не существует констант, подобных фундаментальным физическим постоянным. Можно найти в музыке общие закономерности, похожие на лингвистические универсалии, однако они имеют слишком общий характер и требуют дальнейшей конкретизации.

В теории имитации ключевую роль играет принцип повторения. Но уже определение имитации требует уточнить, что повторяется не один звук или крупное многоголосное построение, а одноголосная мелодия,

причем не в том же самом, а в другом голосе многоголосной фактуры. И этого мало.

Танеев справедливо полагал, что изменения ладовых и гармонических структур не повлияли на работу механизмов имитации. Но на протяжении XVII–XVIII веков произошли глубокие изменения в метроритмической организации. Они перестроили мелодический синтаксис¹, то есть сформировали новое «мелодическое содержание», которое изменило структуру имитации и сузило область ее применения.

1.2. *Историческая информированность.* Танеев был одним из глубочайших знатоков полифонии как строгого, так и свободного письма. Он превосходно ориентировался как в трактатах Царлино и Фукса, так и в трудах зарубежных музыковедов XIX века. И всё же современному музыковеду доступен значительно бóльший объем музыкального и музыкально-теоретического материала. По мере углубления в него становится ясно, что между полифонической музыкой XVI и XVIII веков существуют более глубокие различия, чем те, на которые обращал внимание Танеев. В частности, это относится к различиям в способах сочинения имитаций.

1.3. *Практическая направленность.* В центре внимания Танеева-педагога были проблемы композиторской техники. Поэтому он рассматривал в основном конкретные технические приемы полифонического письма — прежде всего те, которые требуют применения подвижного контрапункта.

Было бы странно предположить, что Танеева, преподававшего музыкальные формы и оставившего интереснейшие заметки об анализе музыкальных произведений, вовсе не интересовали вопросы формообразования. Но Танеев исследовал в основном тонально-гармонические формы, поскольку именно они должны были служить начинающим композиторам образцами для подражания. Из полифонических форм подробно изучалась только fuga.

Танеевская теория в силу своей ярко выраженной практической направленности на обучение композиции является *прескриптивной*: она указывает, *что нужно делать*. Современная теория музыки приобретает иную направленность: она ориентируется на квалифицированного слушателя, каковым может быть и композитор, и исполнитель. Такая теория является *дескриптивной*: она описывает музыкальное произведение

¹ Один из универсальных принципов музыкальной организации состоит в том, что звуки могут объединяться в группы большей или меньшей величины, между которыми образуются цезуры большей или меньшей глубины. Возникает аналогия с речевым синтаксисом и членениями на слова, словосочетания и предложения. Так называемые масштабно-синтаксические структуры представляют собой лишь некоторые, хотя и наиболее типичные, проявления общего принципа.

в различных формах его существования и формирует своеобразный «путеводитель» для слуха.

1.4. *Индивидуальность*. Танеев был увлеченным эсперантистом. Занятия синтетическим языком сказывались и на его музыковедческой деятельности: в строгом письме Танеева интересовали новые средства, каких музыка XVI века не знала. Отсюда и некоторые правила, идущие вразрез с практикой строгого стиля².

Поиску новых приемов полифонического письма способствовала системность мышления Танеева, стремление исследовать каждое явление всесторонне, не оставляя пробелов. В заключительном параграфе «Подвижного контрапункта» он признается:

«Настоящее сочинение обязано своим происхождением не анализу и классификации взятых из музыкальной литературы примеров (курсив здесь и далее мой. — И. П.), а возникло путем дедуктивным. <...> Расчленение понятия передвижения определило общий план сочинения, обнимающий область подвижного контрапункта во всем ее объеме, где каждой форме заранее определено свое место *независимо от того, была ли она когда-либо осуществлена или нет* <...>» [Танеев 1959, 318].

Здесь имеет смысл еще раз напомнить о переходе к дескриптивным методам изучения музыки строгого стиля. Они и побуждают к пересмотру некоторых положений теории имитации.

2. Техники имитации в строгом и свободном стиле

2.1. *Предыстория имитации и начало истории канона: готическая³ полифония*. Описывая комплементарный принцип организации многоголосия школы Нотр-Дам, Ю. К. Евдокимова безоговорочно ставит знак равенства между техникой *Stimmtausch / voice exchange*)⁴ и имитацией:

² В частности, Танеев допускает в двухголосии разрешение кварты и ноны в совершенные консонансы, тогда как в реальной практике строгого стиля эти разрешения считались «плохими» и использовались только в многоголосии и только вместе с «хорошими» разрешениями диссонансов в несовершенные консонансы.

³ Средневековую полифонию можно называть готической на тех же основаниях, на которых Вазари назвал готической средневековую архитектуру: уху, привыкшему к несовершенным консонансам в вертикальных конструкциях, средневековые квинтоктавы вполне могут казаться «варварскими».

⁴ Оба эти термина представляются чрезвычайно неудачными: понятно, что певцы обмениваются не голосами (голосовыми связками), а мелодическими построениями.

«Движение мелодии из горизонтального ряда переключается на диагональный, на передачу мелодической инициативы из голоса в голос. Ткань в таких случаях максимально разрежена, складывается из небольших попевок, однородных, формульных. В каждом отдельном голосе линия расчленена на краткие сегменты (мотивы одного модуса), прерывается паузами. Возникают имитации, основа которых — ритмическая и мелодическая однотипность попевок. На базе модусной однотипности складываются ритмические имитации, которыми необычайно богато многоголосие, на базе однотипных попевок — мелодические имитации, точные или варьированные. <...> чаще всего имитации вступают в унисон и по сути близки приему остинатного повторения, осуществляемого только разными голосами (напомним, что „повторение в одном голосе“ — *“repetitio ejusdem vocis”*, то есть остинато, и „повторение в разных голосах“ — *“repetitio diversæ vocis”*, то есть имитацию, И. де Гарландия ставил в один ряд как прием мелодического украшения — CS I, 116)» [Евдокимова 1983, 55].

Заметим, что, в отличие от имитации в привычном понимании, обмен мелодиями предполагает функциональное равенство голосов. Отсутствует эффект «преследования», возникающий при развертывании протяженных мелодий. *Repetitio diversæ vocis* адресовано скорее исполнителям, чем слушателям: жонглирование короткими мелодическими фразами делает более увлекательным исполнение, но диагональное взаимодействие едва ли отчетливо воспринимается на слух⁵.

Техника *repetitio diversæ vocis* довольно скоро вышла из употребления, не наложив заметного отпечатка на полифонию *Ars nova*. Более глубокий след оставили ранние образцы канонической имитации. Даже если считать «Летний канон» уникальным произведением, не имевшим аналогов в XIII–XIV веках, многочисленные образцы в жанрах итальянской каччи (*caccia*), французской шас (*chasse*) и английской роты (*rota*) свидетельствуют о чрезвычайной популярности канонической имитации в унисон. В этих жанрах реализуется техника уже не обмена, а передачи мелодиче-

Поэтому в англоязычной литературе при описании техники обмена мелодиями в произведениях школы Нотр-Дам всё чаще используют сходный и более удачный термин *part exchange*.

⁵ Нет сведений о том, как в XI–XII веках исполнялись многоголосные произведения, но даже если допустить, что два-три голоса, поющие в одном регистре, имеют существенные тембровые различия, то слух быстро привыкает к постоянным тембровым переотраскам и перестает на них реагировать.

ского материала — по-прежнему состоящего из коротких фраз — от ведущего голоса одному или нескольким «догоняющим».

Латинское слово *fuga*, впервые использованное, как известно, Якобом Льежским, маскировало «плебейское» происхождение этих жанров, но не могло скрыть того факта, что сочинение и исполнение канонов было в Средние века простым и потому популярным занятием. Нормы вертикальной координации пока не выдвигали особых требований к мелодиям: достаточно было, чтобы они в опорных моментах сходились в квинтоктаву.

2.2. *Строгое письмо: формообразующая (конструктивная) имитация.* Изменение норм и принципов вертикальной координации в 1-й половине XV века связано с английским вторжением во Францию, творчеством Джона Данстеpla и распространением по всей католической Европе «английской манеры» (*contenance angloise*) насыщать вертикаль несовершенными консонансами. «Бургундцы» во главе с Дюфаи и поколение Окегема примерно полвека осваивали новые принципы вертикальной координации и приспособляли к ним технику непрерывной передачи мелодического материала из голоса в голос, то есть технику фуигирования. Она значительно усложнилась, поскольку использование несовершенных консонансов сделало вертикальные структуры более сложными и разнообразными, а постоянное, на каждой метрической доле, использование этих структур выдвигало новые требования к мелодическому движению каждого голоса. Из простонародной забавы фуигирование превратилось в способ демонстрации высочайшего композиторского мастерства. При этом частичное воспроизведение исходной мелодии использовалось редко и носило орнаментальный характер.

Роль имитации в формировании полифонической фактуры заметно возросла к концу XV века в творчестве Жоскена Дебре и его современников. Этот процесс подробно описан Дж. Камминг (*Julie E. Cumming*) и П. Шубертом (*Peter Schubert*) [Cumming & Schubert 2015]. Широко используемые в англоязычной литературе характеристики *pervasive/pervading* подчеркивают «проникающий» характер имитации в музыке поколения Жоскена Дебре и как минимум двух следующих поколений. Более точным представляется определение *формообразующая (конструктивная) имитация*: оно не рождает представления о всепроникающей имитации, которая вытесняет все остальные способы фактурной организации. Следует помнить о роли, которую играет в формообразовании строгого стиля противопоставление имитационного изложения гоморитмичному (*contrapunctus simplex*⁶).

⁶ *Contrapunctus simplex* переводится как *простой контрапункт*. В отечественной теории этот термин утратил первоначальный смысл, поскольку Танеев, переводя учебник

Примечательно, что понятие «имитация» появляется в теории почти одновременно с началом практического использования конструктивной имитации: мотет Жоскена Дебре *Ave Maria... virgo serena*, который можно считать манифестом новой техники, датируется 1475 годом, а уже в 1482 году в трактате Бартоломео Рамоса де Пареха *Musica practica* глагол *imitare* впервые приобретает свойства музыкального термина⁷.

Вторая часть трактата посвящена умению сочетать добавленный голос (органум) с заданным голосом (тенором), то есть искусству контрапункта. Вначале Пареха рассматривает добавление к каждой ноте заданного голоса той или иной ноты в другом голосе — *contrapunctus simplex*. Этот способ соответствует общепринятому в то время пониманию имитации как цитирования или толкования: добавляемый голос по-своему «толкует» григорианский напев. Затем выясняется, что можно действовать иначе:

“Est tamen modus organizandi optimus, quando organum imitatur tenorem in ascensu aut descensu; non in eodem tempore, sed post unam notulam vel plures incipit in eadem voce eundem cantum facere aut similem <...> Quem modum practici fugam appellant, propterea quod una vox aliam sequitur simili arsi aut thesi” [Ramos de Pareja 1482] (прим.: цит. по электронной версии II книги).

«Есть, однако, более хороший способ организации, когда органум подражает тенору в восхождении или нисхождении не одновременно, но после одной или нескольких нот в одном голосе другой голос начинает делать то же самое <...> Практики называют этот способ фугой, потому что один голос следует за другим, [оставаясь] похожим в восхождении или нисхождении»⁸.

Следующий шаг делает Пьетро Арон: в главе 52 третьей книги трактата *De institutione harmonica* (1516) он использует уже существительное

Бусслера, очень своеобразно отнесся к терминам *einfacher/mehrfacher Kontrapunkt*. Представляется возможным вернуть простому контрапункту исходное историческое значение, а сложному (неоднократному и часто преобразуемому) контрапункту противопоставить *элементарный* — удовлетворяющий общим требованиям благозвучия и не имеющий никаких дополнительных ограничений.

⁷ В первой и третьей частях трактата этот глагол употребляется в общепринятых для того времени значениях: если, например, какой-то учёный «имитирует» мнение какого-то другого учёного, то это означает, что он цитирует или пересказывает мнение предшественника. Кроме того, Пареха напоминает об известной со времён Аристотеля эстетической концепции, согласно которой *ars imitatur naturam*.

⁸ Здесь и далее, если не указано иное, перевод автора статьи. — прим. ред.

imitatio и его синоним *fugatio* [Aron 1516]⁹. Здесь, как и у Рамоса де Парехи, имитация — способ написания фуги. Позднее, в трактате *Lucidario* (1545), написанном по-итальянски и изданном в Венеции, Аарон пытается провести различие между фугой и имитацией (см.: [Haar 1971, 232–234]).

Наконец, Джозеффо Царлино в трактате *Le istitutioni harmoniche* (1558/1589) дает развернутые определения фуги и имитации. Они подробно рассмотрены в статье Дж. Хаара (*James Haar*). Главным свойством фуги Царлино считает точность воспроизведения в респосте всех параметров пропосты — в особенности тоновой величины мелодических интервалов¹⁰. Это условие соблюдается, если интервалом вступления респосты является совершенный консонанс. Однако и при этом тоновая величина может не сохраняться, а при всех других интервалах вступления она изменяется обязательно. Тогда и возникает имитация. Главным ее свойством Царлино считает воспроизведение пропосты лишь в общих чертах и, как отмечает Хаар [Haar 1971, 231], рассматривает имитацию как нечто менее «качественное», чем фуга: имитация для Царлино — больше подделка, чем копирование.

Для современной аналитики такой способ дифференциации едва ли продуктивен. Однако Царлино предлагает ещё один важный параметр: и фуга, и имитация может быть либо строгой (*legata*), либо свободной (*sciolta*). В первом случае респоста следует за пропостой до самого конца мелодического построения, во втором в какой-то момент перестает подражать пропосте¹¹ и переходит к свободному контрапунктированию. Именно эти признаки на протяжении XVII века стали ключевыми при различении фуги (ее, несмотря на отчаянное сопротивление теоретиков, все чаще стали называть каноном) и имитации: в фуге/каноне имитирование продолжается до конца построения, в имитации оно прерывается.

В трактате Царлино содержатся и другие важные сведения о технике имитирования. Чтобы воспринимать их адекватно, нужно вначале вспомнить о том, что вообще известно о технике композиции в XV–XVI веках.

⁹ Следует учесть, что Арон латынью не владел. Перевод трактата осуществил писатель-гуманист Джованни Антонио Царрабини (*Giovanni Antonio Zarrabini*), известный под псевдонимом Фламинио. Вероятно, ему и следует приписывать авторство термина «имитация».

¹⁰ К примеру, мелодическому ходу в пропосте на малую секунду должен отвечать ход именно на малую, а не на большую секунду в респосте.

¹¹ То есть фактически перестает быть респостой. Если при анализе необходимо привлечь внимание к высотно-тембровым характеристикам голосов, то целесообразно отмечать, что в такой-то момент рассматриваемый голос перестает выполнять функцию респосты.

Имеются многочисленные свидетельства того, что в то время каждый раздел многоголосного произведения сочиняли, начиная с ведущего голоса — чаще всего тенора. Его писали целиком, а затем дополняли контрапунктирующими голосами так, чтобы на каждой метрической доле возникали созвучия¹² строго определенной структуры.

Такие свидетельства собраны в монографии Дж. Оуэнс [Owens 1997, 17–33]. Заканчивая их обзор, автор замечает:

“...we should view the advice from writers about order as reflection of musical style, not as a description of the process of actual composers. While the process of notating music had to be successive by its very nature (it is possible to write only one note at a time), the music itself has both a linear and a vertical component. <...> The recommendations are intended for beginners and thus explicate what any composer knew instinctively, for example, how to construct chords. It is risky to take advice such as ‘complete this line first’ too literally; after all, one of the functions of the treatises is to explain the character of music (the function of the voices, the kind of ensemble, the nature of the ‘subject’)” [Owens 1997, 33].

«...мы должны рассматривать советы авторов о порядке [сочинения] как отражение музыкального стиля, а не как описание процесса работы настоящих композиторов. Хотя процесс нотной записи должен был быть последовательным по самой своей природе (за один раз можно написать только одну ноту), сама музыка имеет как линейный, так и вертикальный компонент. <...> Рекомендации предназначены для начинающих и потому объясняют то, что любой композитор знал инстинктивно: например, как строить аккорды. Рискованно воспринимать совет вроде „сначала завершите эту линию“, слишком буквально; в конце концов, одна из задач трактатов — объяснять характер музыки (функцию голосов, вид ансамбля, природу „темы“»).

Тем не менее ясно, что основой процесса композиции в XV–XVI веках было сочинение и согласование цельных мелодических линий, а не коротких мелодических отрезков, которые передавались из голоса в голос и затем снабжались контрапунктами. В. П. Фраёнов, вводя в своем учебнике определение имитации, уточняет:

¹² Отечественная теория полифонии до сих пор стесняется называть их аккордами, хотя термины «аккорд» и «резвучие» широко используются в теории XVI века.

«В музыке XV–XVI веков были обычны имитации с небольшим расстоянием вступления (например, одна целая); в этих имитациях сложение тематического материала продолжалось после вступления респосты уже в процессе имитирования» [Фраёнов 1987, 29].

Но в том-то и дело, что в реальной практике сложение тематического материала в пропосте заканчивалось до того, как к ней прибавлялись респосты! Как же, сочиняя одноголосную мелодию, предусмотреть возможность ее последующего имитирования?

Ответ на этот вопрос дает Царлино в гл. 63–64 третьей книги *Le istituzioni harmoniche* [Zarlino 1558, 215–225]. Его краткие словесные рекомендации, сопровождаемые развернутыми нотными примерами¹³, сводятся к следующему: пропоста канона (или имитации) может сделать к метрической доле, на которой вступает респоста, лишь один из ограниченного количества мелодических ходов¹⁴. Мелодические ходы пропосты и респост(ы) к метрическим опорам формируют гармонический каркас канона или имитации, который затем может быть обогащен диминуциями¹⁵.

Важно подчеркнуть, что при использовании любой техники письма мелодия строгого стиля льется непрерывным потоком. Ее членения нерегулярны и не играют такой значительной роли в формообразовании, какую они приобрели в свободном стиле и музыке эпохи барокко в целом. Желательно сохранять это ощущение непрерывности мелодического развития при анализе полифонии строгого стиля.

2.3. *Свободное письмо: орнаментальная имитация.* Переход от строгого к свободному письму ознаменовался не только отмеченными Танеевым существенными изменениями в ладогармонической организации европейской музыки, но и столь же существенными изменениями в области метроритма, о которых Танеев не упоминал. Между тем, именно

¹³ Они приведены, детально проанализированы, систематизированы и объяснены в статьях Д. Коллинза (*Dennis Collins*). Заметим, что Коллинз — один из немногих зарубежных музыковедов, обращающихся в своих исследованиях к теории Танеева.

¹⁴ Например, если канон пишется в верхнюю квинту со вступлением респосты на следующей метрической доле, то пропоста может либо двигаться на квинту или терцию вверх, либо оставаться на месте, либо двигаться на секунду или терцию вниз. (Если допустить, что расстояние между голосами может быть больше октавы, то к этим пяти мелодическим ходам прибавляется скачок на квинту вниз.)

¹⁵ В отечественном музыкознании на аналогичных основаниях возникла мелодически ориентированная теория канона и имитации. В ее создании участвовали Е. Н. Корчинский, А. Н. Должанский, А. И. Ровенко, Ю. И. Неклюдов.

эти изменения повлияли как на мелодический синтаксис, так и на отношения между голосами в полифонической фактуре. Кроме того, в эпоху барокко полифоническая композиция становится преимущественно однотемной, что значительно сужает область применения имитации и значительно расширяет область применения подвижного контрапункта. Также возрастает значение канонических секвенций, которые становятся одним из основных приемов тематической работы и важным средством модулирования.

Авторы, писавшие об имитации в XVII веке, неоднократно подчеркивали ее вторичность и относительную незначительность в сравнении с фугой (в старом значении). В качестве яркого примера можно сослаться на известное определение Пёрселла:

“A Fuge is, when one Part leads one, two, three, four or more Notes, and the other repeats the same in the Unison, or such like in the Octave, a Fourth or Fifth above or below the Leading Party. <...> There is another diminutive sort of Fugeing, called Imitation or Reports: which is, when you begin Counterpoint, and answer the Treble in some few Notes, as you find occasion, when you set Bass to it” [Purcell 1694, 106–108].

«Фуга — это когда одна партия проводит одну, две, три, четыре или более нот, а другая повторяет то же самое в унисон или подобным образом в октаву, кварту или квинту выше или ниже ведущей партии. <...> Существует еще один уменьшенный [букв.: крохотный, миниатюрный] вид фугования, называемый имитацией или отзовами: он возникает, когда вы начинаете контрапункт и отвечаете дисканту несколькими нотами, если находите повод, когда вы добавляете к нему бас».

На протяжении XVII–XVIII веков в теории контрапункта — преимущественно немецкой — произошли существенные терминологические изменения¹⁶, в результате которых понятия *фуга*, *канон* и *имитация* приобрели современное терминологическое содержание. Еще одно изменение, менее масштабное, но очень важное для теории имитации, произошло в середине XIX века. О нем свидетельствует сравнение лекций Зигфрида Дена, законспектированных М. И. Глинкой в 1833–1834 годы, с учебником «Строгий стиль» ученика Дена Людвиг Бусслера. Учебник

¹⁶ Они подробно описаны в монографии П. Уокера (*Paul Mark Walker*): [Walker 2004].

Бусслера был опубликован в 1877-м, русский перевод С. И. Танеева вышел из печати в 1885 году.

Ден начинает изложение учения об имитации со следующих определений:

«Если тема появляется в одном и том же голосе на одной и той же высоте, то это называется повторением.

Если тема, которая была в одном голосе, появляется затем в другом голосе, то это называется перемещением.

Если тема из одного голоса переносится в другой так, что в момент ее начала в другом голосе звучит еще тема в первом голосе, то это называется имитацией» (пер. И. Н. Гасслера, цит. по: [Южак 2006, 105]).

Очевидно, что для Дена необходимым условием имитации является тематическое «сцепление» голосов: имитация не образуется, если нет наложения тематического материала пропосты на его воспроизведение в респосте.

Совершенно иначе обстоит дело в учебнике Бусслера: то, что Ден называл перемещением, теперь рассматривается как исходная форма имитации:

«Повторение музыкальной мысли, *ранее находившейся в другом голосе* (курсив здесь и далее мой. — И. П.), называется подражанием, или имитацией.

Существенная разница между имитацией и простым повторением заключается в том, что в имитации музыкальная мысль повторяется не одним голосом, а разными голосами, из которых один её излагает, а другие повторяют (имитируют).

Из этого следует, что имитация должна быть в непосредственной или *почти непосредственной* связи с той музыкальной мыслью, которую она повторяет» [Бусслер 1925, 65].

Допуская как непосредственную, так и почти непосредственную связь пропосты с респостой, Бусслер удаляет из числа признаков имитации тематическое «сцепление» голосов¹⁷, которое для Дена было определяющим дифференциальным признаком имитации. Вместе с ним исчезает и различие между перемещением и имитацией.

¹⁷ В эпоху строгого письма оно представлялось совершенно естественным и специально не обсуждалось

Танеев во вступлении к «Подвижному контрапункту» подхватывает мысль Бусслера, но допускает только непосредственную связь между голосами. В «Учении о каноне» он делает следующий вполне логичный шаг: называет описываемую Бусслером имитацию «простой», а имитацию с тематическим «сцеплением» — канонической. Однако Танеев, как и Бусслер, описывает технику сочинения имитации и канона по отделам равной величины. Такая техника возникла в условиях свободного стиля с его четкими и регулярными членениями мелодической линии. О ней много написано в трактатах XVII–XVIII веков, но перенос этой техники на сочинение и анализ имитации строгого письма кажется искусственным.

3. Возможные уточнения

3.1. *Канон и имитация.* Представляется возможным — по крайней мере, при анализе произведений, написанных в строгом стиле — вернуться к оспариваемой Танеевым традиционной точке зрения и считать каноном такое полифоническое построение или произведение, в котором содержание респост(ы) составляет только мелодический материал, заимствованный из пропост(ы). Иными словами, респосты в каноне ограничиваются тем, что воспроизводят мелодический материал пропосты, а свободная часть канона ограничивается кадансом. Такое понимание канона соответствует предложенной Царлино характеристике *legata*.

В имитации, в отличие от канона, респосты в тот или иной момент перестают воспроизводить мелодический материал пропост(ы) и переходят к свободному контрапунктированию. Свободная часть представляет собой самостоятельный раздел имитационного построения, включающий в себя каданс, но не ограничивающийся им. Такое понимание имитации соответствует предложенной Царлино характеристике *sciolta*.

3.2. *Отдел имитации/канона.* Мелодический синтаксис средневековых канонов с неодновременным вступлением голосов указывает на то, что они вероятнее всего сочинялись по фразам. Что же касается канонов свободного письма, то о технике сочинения по отделам свидетельствуют многочисленные рекомендации, имеющиеся в теоретической литературе XVII–XVIII веков. Понятие «отдел» является эффективным инструментом анализа произведений, написанных в этих стилях.

Что же касается строгого письма, то здесь, как представляется, анализ по отделам скорее мешает, чем помогает: расчленение мелодической линии на отделы чуждо синтаксису этого стиля и мешает аналитику следить

за непрерывным развертыванием мелодической линии. Целесообразно вместо расчленения мелодических линий на отделы следить за мелодическими ходами голосов между метрическими опорами.

В заключение напомним, что Танеев не дожид до бурных дискуссий о необходимости верифицировать или фальсифицировать научные теории. Поэтому бессмысленно упрекать его в том, что он не обозначил границ, за которыми объяснительные возможности его теории слабеют или утрачиваются — а без этого, как сейчас принято считать, ни одна теория, даже гуманитарная, не может считаться научной. Гораздо полезнее проделать такую работу самостоятельно: это не отменяет достигнутых Танеевым результатов, но лишь усиливает эффективность теории в области свободного письма и освобождает от излишних обязательств перед музыкой других эпох.

Литература

- [1] Бусслер 1925 — *Бусслер Л.* Строгий стиль: учеб. простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. и предисл. С. И. Танеева. Изд. 3-е. Москва: Гос. изд-во, муз. сектор, 191 с.
- [2] Евдокимова 1983 — *Евдокимова Ю. К.* Многоголосие средневековья. X–XIV века. Москва: Музыка, 1983. 454 с. (История полифонии. Вып. 1 / под общ. ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова).
- [3] Танеев 1929 — *Танеев С. И.* Учение о каноне / подгот. к печати В. Беляевым. Москва: Гос. изд-во, муз. сектор, 1929. 195 с.
- [4] Танеев 1959 — *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма / под ред. С. С. Богатырёва. Изд. 2-е. Москва: Музгиз, 1959. 384 с.
- [5] Фраёнов 1987 — *Фраёнов В. П.* Учебник полифонии. Москва: Музыка, 1987. 207 с.
- [6] Южак 2006 — *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории. Книга 2. Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. 287 с.
- [7] Aron 1516 — *Aron, Pietro.* Libri tres de institutione harmonica. Bologna, 1516. Переиздание: New York: Broude Bros., 1978, ff. Eviiiv–Hxr. Источник: Thesaurus Musicarum Latinarum, 1996. URL: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/AARIN3> (дата обращения: 15.12.2020).
- [8] Collins 1993 — *Collins, Dennis.* Zarlino and Berardi as Teachers of Canon // *Theoria: Historical Aspects of Music Theory.* 1993. № 7. Pp. 103–123.
- [9] Collins 2008 — *Collins, Dennis.* “So you want to write a canon?” An historically-informed new approach for the modern theory class // *College Music Symposium.* 2008. Vol. 48. Pp. 108–123.
- [10] Cumming & Schubert 2015 — *Cumming, Julie E., Schubert, Peter.* The origins of pervasive imitation // *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. Pp. 200–228.
- [11] Haar 1971 — *Haar, James.* Zarlino’s Definition of Fugue and Imitation // *JAMS.* 1971. Vol. 24. № 2. Pp. 226–254.

- [12] Owens 1997 — *Owens, Jessie Ann*. Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600. New York: Oxford Univ. Press, 1997. 368 p.
- [13] Purcell 1694 — An Introduction to the Skill of Musick. 12th ed.: Henry Purcell. London: E. Jones, for Henry Playford, 1694. 174 p. Source: International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library, 2020. URL: [https://imslp.org/wiki/An_Introduction_to_the_Skill_of_Musick_\(Playford%2C_John\)](https://imslp.org/wiki/An_Introduction_to_the_Skill_of_Musick_(Playford%2C_John)) (дата обращения: 15.12.2020).
- [14] Ramos de Pareja 1482 — *Ramos de Pareja, Bartolomeo*. Musica practica. Bologna (?): Baltasar de Hiriberia, 1482. Book II: Source: Thesaurus Musicarum Latinarum, 1994. URL: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/RAMMP2> (дата обращения: 15.12.2020).
- [15] Walker 2004 — *Walker, Paul Mark*. Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester: Univ. of Rochester Press, 2004. 504 p.
- [16] Zarlino 1558 — *Zarlino, Gioseffo*. The Art of Counterpoint, Part Three of Le Institutioni Harmoniche 1558 / Transl. by Guy A. Marco, Claude V. Palisca. New Haven: Yale Univ. Press, 1968. 320 p.

© И. М. Приходько, 2020

Сведения об авторе

Приходько, Игорь Михайлович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5079-2454>

e-mail: labouh@gmail.com

Кандидат искусствоведения (2008), доцент (2012), независимый исследователь

Theory of Imitation in a Historical Context

Prykhod'ko, Igor Mikhailovich

PhD in Arts (2008), Docent (2012), independent researcher

Abstract. The theory of imitation was created by Sergey I. Taneyev in a certain historical context and was based on the methodological principles of contemporaneous humanities. Almost a hundred years have passed since the publication of “The Teaching on The Canon”, and throughout this time, Taneyev’s ideas remain the unshakable foundation of the domestic theory of imitation. However, the methodology of the humanities has undergone significant changes — particularly in the aspect of the relationship between theoretical and historical knowledge. Also, analysis and description prevail over prescriptions in present-day musicology. Therefore it is reasonable to reconsider some aspects of Taneyev’s theory.

Modern musicologists understand that music does not have anything like fundamental and unchangeable physical constants. Accordingly, there are no “eternal forms” in music. There are some general principles of musical organization, similar to linguistic universals, but they are implemented in multiple ways on different levels under different historical/stylistic conditions.

The principle of repetition is realized through transmission of a melodic phrase from one voice part to another — that is, through imitation. Forms of imitation depend on how melodic phrases are built — that is, on the features of the melodic syntax. In the vocal polyphony of the 16th century, the flow of the melody is uninterrupted; caesuras are irregular and shallow, whereas in the instrumental polyphony of the 18th century they divide melody into commensurable sections. This difference affects the way in which imitation is used in these styles.

Keywords: *canon (fuga), formative (constructive)/ornamental imitation, melodic syntax, section of imitation/canon.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Prykhod'ko, Igor M.* “Theory of Imitation in a Historical Context”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 8–25 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001.

Works Cited

- [1] Bussler, Ludwig (1925). *Strogiy stil': Uchebnyk prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladah* [*Strict Style: Simple and invertible counterpoint, imitation, fugue and canon manual*], transl. from German and foreword by Sergey I. Taneyev. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzykal'nyy sektor, 191 p. (in Russian).

- [2] Evdokimova, Yulia K. (1983). *Mnogogolosie srednevekovya. X–XIV veka* [Polyphony of medieval age. X–XIV centuries] Moscow: Muzyka, 454 p. (Istoriya polifonii [History of polyphony]. Part 1.) (in Russian).
- [3] Taneyev, Sergey I. (1929). *Ucheniye o kanone* [Doctrine of the Canon], prepared for print by Victor M. Belyaev. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzykal'nyy sektor, 195 p. (in Russian).
- [4] Taneyev, Sergey I. (1959). *Podvizhnoy kontrapunkt strogogo pis'ma* [Convertible counterpoint in the strict style]. Moscow: Muzgiz, 384 p. (in Russian).
- [5] Frayonov, Viktor P. (1987). *Uchebnik polifonii* [Polyphony manual]. Moscow: Muzyka, 207 p. (in Russian).
- [6] Yuzhak, Kyra I. (2006). *Polifoniya i kontrapunkt: Voprosy metodologii, istorii, teorii* [Polyphony and counterpoint: questions of methodology, history, theory]. Book 2. St. Petersburg: Sudarynya, 287 p. (in Russian).
- [7] Aron, Pietro (1516). *Libri tres de institutione harmonica*. Bologna: (University of Bologna Favorite Wes Hector); reprint ed., New York: Broude Bros., 1978, ff. Eviiiiv–Hxr. Source: Thesaurus Musicarum Latinarum, 1996. Available at: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/AARIH3> (accessed: 15.12.2020) (in Latin).
- [8] Collins, Dennis (1993). “Zarlino and Berardi as Teachers of Canon”. In *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*, no. 7 (1993), pp. 103–123.
- [9] Collins, Dennis (2008). “So you want to write a canon?” An historically-informed new approach for the modern theory class”. In *College Music Symposium*. Vol. 48 (2008), pp. 108–123.
- [10] Cumming, Julie E. & Schubert, Peter (2015). “The origins of pervasive imitation”. In *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 200–228.
- [11] Haar, James (1971). “Zarlino’s Definition of Fugue and Imitation”. In *JAMS*. Vol. 24, no. 2, Summer 1971, pp. 226–254.
- [12] Owens, J. (1997). *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*. New York: Oxford Univ. Press, 368 p.
- [13] Purcell, Henry (1694). *An Introduction to the Skill of Musick*. 12th ed.: Henry Purcell. London: E. Jones, for Henry Playford, 1694. 174 p. Source: International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library, 2020. Available at: [https://imslp.org/wiki/An_Introduction_to_the_Skill_of_Musick_\(Playford%2C_John\)](https://imslp.org/wiki/An_Introduction_to_the_Skill_of_Musick_(Playford%2C_John)) (accessed: 15.12.2020).
- [14] Ramos de Pareja, Bartolomeo (1482). *Musica practica*. Bologna(?): Baltasar de Hiriberia, 1482. Book II (in Latin). Source: Thesaurus Musicarum Latinarum, 1994. Available at: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/RAMMP2> (accessed: 15.12.2020).
- [15] Walker, Paul Mark (2004). *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. Rochester: Univ. of Rochester Press, 504 p.
- [16] Zarlino, Gioseffo (1558). *The Art of Counterpoint, Part Three of Le Institutioni Harmoniche*, transl. by Guy A. Marco, Claude V. Palisca. New Haven: Yale Univ. Press, 1968. 320 p.

About the Author

Prykhod'ko, Igor M.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5079-2454>

e-mail: labouh@gmail.com

PhD in Arts (2008), Docent (2012), independent researcher



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

УДК781.42

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.002

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

Франтова, Татьяна Владимировна

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
344002 Ростов-на-Дону, Будёновский пр., 23

Аннотация. Статья посвящена проблемам изучения теории и практики имитационной техники в полифонии строгого письма. Три типа имитации — простая, стреттная, каноническая — постоянно фигурируют в современной музыкально-теоретической литературе. Трактовки сути простой и канонической имитации в разных источниках совпадают, хотя формулировки в деталях разнятся. При этом значительны расхождения в понимании стретты. По традиции, заложенной учениями XVIII века, в теоретическом музыкознании стретту рассматривают в контексте формы фуги. Одновременно ряд исследователей считает возможным использовать понятие стретты по отношению к имитационному многоголосию Ренессанса. При этом термин употребляется в разных значениях. Материал исследования — начальные имитационные секции четырех-шестиголосных мотетов Палестрины без с. f. Тематическая организация рассматривается с учетом тексто-музыкальной формы мотета, в соответствии с которой функцию темы выполняет тексто-музыкальная строка, построенная на относительно стабильном соединении текстовой строки и развернутого мелодического *soggetto*. Ее неоднократные повторения позволяют обнаружить сходства и различия канонов и стретт в строгостильном многоголосии.

Ключевые слова: полифония строгого письма, мотет Палестрины, стретта, канон, тексто-музыкальная форма.

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: Франтова Т. В. Имитация: простая, стреттная, каноническая (о трудностях абсолютного разграничения в полифонии строгого письма) // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 26–39. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.002.

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

«...Бездонного моря имитационной фантазии в строгом письме не исчерпать» [Южак 2006, 230]. Полностью соглашаясь с этим мнением, сразу оговорим ограничения материала, принятые в настоящей работе, без которых дальнейшие рассуждения не имеют шанса быть доведенными до логического обобщения, хотя бы минимального. Мы будем рассматривать имитационные процессы только в четырех-шестиголосных мотетах Палестрины без *cantus firmus*^а, и только в пределах первой секции мотетной формы¹.

Авторы многих книг (учебников, энциклопедий, исследований) объясняют различия между имитацией, каноном и стреттой. Однако имеющиеся разногласия вызывают необходимость обсуждения казалось бы, ясного вопроса. Сразу оговорим: в наибольшей степени эти разногласия касаются стретты. Выяснению их сути, сложностей, возникающих как следствие при анализе имитационного многоголосия, и будет посвящена данная статья.

По поводу типологического различия между простой имитацией и каноном² в литературе фактически нет принципиальных противоречий, хотя дефиниции в разных источниках, конечно, не совпадают буквально. Мы не будем вдаваться в анализ такого рода деталей (это увлекательный, но отдельный вопрос). Однако для прояснения позиции приведем по одному варианту определения, на наш взгляд, оптимальному:

«Имитация — это повторение каким-либо голосом интонационного тезиса, непосредственно перед тем изложенного другим голосом, который продолжает свое движение, образуя противосложение к повторению» [Милка 2016а, 100].

¹ Нарушение любого из принятых ограничений отражает изменения задач, решаемых в композиции, поэтому в данной статье они рассматриваться не будут.

² Термин «канон» в современной музыковедческой литературе используется в разных значениях. Одно из них — вид техники имитационного письма, что тождественно понятию каноническая имитация. В этом значении термин *канон* будет употребляться далее в тексте статьи.

«Имитация может продолжаться и далее, захватывая тот контрапункт, который начинающий голос исполняет по отношению к имитирующему. Таким путем возникает имитация каноническая» [Танеев 1929, 9], «...то есть имитация совершается непрерывно» [Скребков 1982, 50].

Приведенные определения универсальны и не обуславливают своим содержанием привязанность к определенному стилю полифонического письма. В связи же со стреттной имитацией всё начинает осложняться уже на уровне исходной дефиниции, поскольку в ней затрагиваются категории темы и формы. Сошлемся на известное определение, принадлежащее А. Должанскому: «Стреттой называется каноническое проведение темы в фуге, при котором каждый имитирующий голос (риспоста) вступает до окончания темы в начавшем голосе (пропосте)» [Должанский 1970, 243]³.

Объяснение стретты как приема имитационной техники, тесно связанного с формой фуги, встречается, конечно, не только у А. Должанского и А. Милки, но и в трудах, посвященных этой высшей полифонической форме, у многих других авторов (Ф. В. Марпурга, И. Г. Альбрехтсбергера, Э. Ф. Рихтера, А. Рейхи, Л. Бусслера, Э. Праута и др.). Подчеркнем, что заслуга создания целостной теории стретты в барочной фуге принадлежит отечественному ученому К. Южак [Южак 1965].

Однако стройную картину теоретических представлений о стретте в обязательной связи с фугой нарушает одно обстоятельство: рассматриваемый термин применяется и вне неукоснительной обусловленности фугированной формой. Разные авторы указывают на *стреттность* как на важный стилевой атрибут полифонии строгого письма. Так, С. Скребков в книге «Художественные принципы музыкальных стилей» развивает мысль о характерности «стреттно-имитационной полифонии» для «строгого стиля» Высокого Ренессанса: «...мы отмечаем *стреттность* этой полифонии, так как в музыке того стиля имитация вступала, накладываясь на звучание темы в начальном голосе» [Скребков 1973, 41]. Далее в той же книге он делает еще одно уточнение по поводу стретты: «В полифонии строгого стиля используется имитация (пока стреттная, то есть сжато каноническая) [Скребков 1973, 67]. С точкой зрения Скребкова перекликается мнение Т. Дубравской: «Для полифонии строгого письма характерны стреттные имитации: расстояние вступления — полтакта, такт, полтора такта, максимум два такта» [Дубравская 2008, 137]. Иными

³ Более полная версия определения А. Должанского содержится в его «Кратком музыкальном словаре» [Должанский 2007]. Она же взята за основу определения стретты в учебнике А. Милки [Милка 2016b, 89].

словами, критерий стреттности — временное расстояние от начала пропосты до вступления первой респосты.

Еще одно определение стретты применительно к имитационной технике строгого письма принадлежит К. Еппсену: «Во время расцвета вокальной полифонии употреблялся весьма искусный вид имитации — стретта. Здесь имитирующий голос вступает до окончания темы в предшествующем голосе» [Jerresen 1971, 137]. Правда, автор не уточняет, как долго продолжается имитация и когда, по его мнению, заканчивается тема. К сказанному стоит добавить, что первые упоминания стретты содержатся в музыкальных словарях С. де Броссара, а затем и И. Г. Вальтера. Хотя по времени написания эти источники относятся к эпохе барокко, в объяснениях стретты авторы указывают на «сжатость», «проворность» наступающих друг на друга голосов, не обуславливая это фугой⁴.

Н. А. Симакова, которая также обращается к рассматриваемому понятию в связи с имитационной техникой строгого стиля, добавляет к критерию краткости временного расстояния еще один, касающийся степени точности воспроизведения в респосте тематического материала пропосты: «В некоторых примерах интонационный материал имитируется настолько свободно, что можно говорить лишь о ритмической имитации; в случае же спрессованной подачи голосов, „наступления“ одного голоса на другой (при явно свободном изложении дальнейшего материала), вполне уместно введение понятия „стреттная имитация“» [Симакова 2002, 232].

Таким образом, по отношению к имитационному многоголосию музыки XVI века термин «стретта» употребляется в трех значениях:

1. Имитация со сжатым («стреттным») расстоянием вступления голосов (Дубравская, Симакова), при этом имитация — каноническая (Скробков).
2. Стреттное квазиимитационное вступление голосов с последующим крайне свободным развертыванием каждого голоса (Симакова).
3. Имитационное проведение темы со вступлением респосты до окончания темы в начинающем голосе — в тех случаях, где можно видеть достаточную оформленность темы (Скробков, Еппсен).

Прокомментируем случаи стреттности, выделенные разными исследователями.

1. Обобщая многие случаи, можно сказать, что сжатость во времени (стреттность) вступления компонентов имитационного многоголосия —

⁴ Характеристика этих объяснений содержится в «Полифонии» А. Милки [Милка 2016b, 89].

часто встречающийся атрибут полифонии строгого письма, который существует вне зависимости от последующего наличия или отсутствия канона. В отношении рассматриваемого нами материала — начальная имитационная секция четырех-шестиголосных мотетов Палестрины — это фигурирует как правило: пропоста и последующие одна или две респосты демонстрируют эффект стреттности с расстоянием вступления от полутакта до полутора тактов (значительно реже встречается расстояние в два такта). Таков временной регламент имитационных вступлений начальной группы голосов во всех мотетах цикла *Canticum canticorum*, в мотетах *Первой*, *Второй* и *Третьей* книг палестриновских мотетов⁵. При этом начальная группа имитационных вступлений, открывающая мотет, часто может состоять из двух голосов (в виде, например, двухголосного канона *ad minimum*, к которому впоследствии тем или иным способом присоединяются другие голоса имитационной секции).

2. Стреттная имитация со значительным вариантным изменением материала респост оказывается в собственном смысле стреттной и одновременно промежуточной формой; она не является ни каноном, ни простой имитацией⁶. В первой секции палестриновских мотетов такие случаи возникают скорее не в самых первых тактах, а в процессе последующего развертывания имитационного многоголосия.

3. Кратко остановимся на третьем случае, который оговаривается С. Скребковым и К. Еппесеном: респоста вступает до окончания темы в пропосте, тем самым создавая эффект стретты. Правда, оба автора не раскрывают своего понимания важного критерия: что можно считать темой в имитационной полифонии строгого письма⁷. Таким образом, в связи со стреттной имитацией невозможно избежать обсуждения категории темы в строгом письме (поскольку вступление респосты до окончания темы в пропосте неизбежно обостряет вопрос о границах темы).

Правомерно ли говорить о тематизме в полифонии строгого письма? По данному вопросу существуют весьма контрастные мнения. Например,

⁵ Исключения составляют, конечно, многотемные мотеты и мотеты с многоголосным изложением начального тезиса.

⁶ Н. А. Симакова, предложившая данное определение, в качестве иллюстрации приводит пример из сочинения О. Лассо, а не Палестрины [Симакова 2002, 233].

⁷ Еще один автор, у которого определение стретты связано с темой и формой, — В. Фраёнов, интерпретирующий форму расширительно, не привязывая её только к фуге и к обязательности наличия канона. При этом в общем содержании статьи очевидна опора на рассмотрение стретты именно в фуге. Правда, по ходу рассуждений автор счел полезным провести аналогию между мотетом И. С. Баха и мессой Палестрины (то есть некоторая связь со строгим стилем присутствует). Принципиальный признак стретты по Фраёнову — вступление имитирующего голоса до окончания темы в начинающем, но последующее движение не оговаривается [Фраёнов 1981, 320].

у К. И. Южак сказано: «Здесь нет таких категорий музыкальной формы, как тема или тематическое ядро, нет и дифференциации между экспозиционным и прочими типами изложения <...>, мелодический импульс (один звук или мельчайшая синтагма) дает начало интонационному образованию, развертывание которого и определяет его форму» [Южак 2006, 235].

Противоположного мнения придерживается Н. А. Симакова, которая убеждена, что «тематизм в сочинениях композиторов XV–XVI веков представляет собой многоплановое явление; тема заявляет о себе на разных уровнях и проявляется в совокупности множества факторов и сторон» [Симакова 2002, 145]. Но подход к тематизму строгостильного многоголосия должен быть адекватен стилю музыки данной эпохи, не воспроизводя критерии, с помощью которых оценивается барочный или классический тематизм [Симакова 2002, 145].

Третью позицию, в некотором смысле суммирующую разные критерии подхода к проблеме, находим в концепции Т. Дубравской, которая предлагает различать в полифонии Ренессанса два типа тематизма — кристаллизованный и некристаллизованный [Дубравская 1996, 22]. Действительно, частая некристаллизованность строгостильной темы отражается в формулировках разных авторов. В. В. Протопопов, например, говорит о «расплывчатом», «текущем» виде тем [Протопопов 2002, 102]. Бесспорные примеры кристаллизованного тематизма в музыке второй половины XVI века встречаем в инструментальных жанрах, прежде всего в ричеркаре, но и вокальные жанры к процессу кристаллизации тематизма имели непосредственное и своеобразное отношение.

Важнейшую роль в процессе становления темы в строгом письме играет имитация, имитационное письмо, охватывающее всё безграничное море имитационных приемов, о чем пишет К. Южак: «Имитация — это одна мелодическая идея, вариантно реализованная и размноженная в ткани в условиях динамичного строгостильного универсума» [Южак 2006, 232].

Но разве эта мелодическая идея не является фактически темой? Применительно к полифоническому многоголосию строгого письма авторы многих современных исследований считают темой начальный, всегда кристаллизованный мелодический оборот, повторяющийся точно во всех имитационно вступающих голосах. При этом именуют его по-разному: «малая имитируемая тема» (В. В. Протопопов), «имитационный тезис», «исходный тематический тезис» (А. П. Милка), «punto», «инитиум» (Н. А. Симакова), «инцептум» (Т. Н. Дубравская), «заглавный мотив» (Ю. К. Евдокимова). При всех перечисленных и возможных иных именах функциональная

роль и смысловая наполненность всегда одна: это есть исходная точка (punto) пропосты и ее начальная идея (initium, inceptum), от которой начинается мелодическое движение каждого вновь вступающего голоса (риспосты). Но как разворачивается этот процесс далее? По мысли К. Южак, начальная идея получает вариантное размножение в имитационной ткани» [Южак 2006, 232]. Ю. Евдокимова сравнивает процесс последующего развертывания имитационного многоголосия со свободным и даже импровизационно сформированным организмом, сплоченным общностью имитируемого мотива [Евдокимова 1978, 92].

Анализ мотетов Палестрины показывает, что единство внутри секции может достигаться не только через имитирование всеми голосами краткого начального тезиса (важнейшая роль которого неоспорима), но и благодаря присутствию некоего «скрытого режиссера» или стержня, в опоре на который разворачивается каждый голос. Эту роль нередко выполняет развернутое *soggetto*, оно-то и открывается начальным кратким punto. Не случайно среди разных видов *soggetti* отмечают и такую форму, как «законченное протяженное мелодическое построение», что фиксировалось еще в трактатах XVI века⁸.

«Одна идея» в строгостильной имитационной секции мотета — это не только мелодическая конструкция большей или меньшей протяженности. Это двуединство текста и мелодического *soggetto*, в котором ведущая смысловая функция принадлежит, конечно, тексту (согласно природе жанра). Ренессансный мотет — область тексто-музыкальных форм⁹. По мнению Ю. Н. Холопова, «тексто-музыкальная форма имеет два слоя структуры — словесный и музыкальный. То и другое оперирует единицами-строками, также — словесными и музыкальными» [Холопов 1994, 116]. По нашему мнению, «два слоя структуры (текстовый и музыкальный) составляют специфическую целостность — тексто-музыкальную строку, которая и выполняет роль темы в имитационной секции мотетной тексто-музыкальной формы» [Франтова 2019, 50].

⁸ Н. И. Тарасевич на базе исследования ренессансных трактатов (Коклико, Царлино, Морли) предложил объяснение и трактовку старинной терминологии с учетом теоретических проблем современной музыковедческой науки. Он выделил следующие значения темы: *cantus prius factus* (*canto fermo*, *canto figurato*); свободно сочиненная мелодия; законченное, протяженное мелодическое построение; фрагмент музыкального текста (мотив). Анализируя разные термины, Тарасевич специально выделяет *soggetto* (*subject*) — «понятие универсальное, обозначающее тему с точки зрения функций и структуры» [Тарасевич 2007, 387].

⁹ Систематическое исследование разных тексто-музыкальных форм (включая мотет) содержится в диссертации Г. А. Рышко [Рышко 2014].

Тексто-музыкальная строка требует аналитического описания в отношении многих параметров — степени точности и полноты проведений при повторениях, количества проведений, высотных позиций при повторных проведениях, связи со свободным контрапунктическим материалом, распределения в структуре имитационной секции, наконец, соотношения с текстовым и музыкальным первоисточниками. Все названные аспекты заслуживают внимания, подробного изучения, но в настоящей статье ограничимся лишь вопросом, который касается стретты. Именно развернутая тексто-музыкальная строка создает предпосылки для возникновения таких стреттных наложений, когда респоста вступает до окончания темы в пропосте.

Различия между простой имитацией, стреттой и каноном без больших усилий можно объяснить на двухголосных примерах, что естественным образом и в соответствии с существующей методикой присутствует во многих учебниках (например, К. Еппесен иллюстрирует стреттную имитацию в строгом письме на двухголосном примере [Jeppesen 1971, 137]). Но аналитическая задача существенно усложняется при переходе к многоголосию. В мотетах Палестрины многократное имитирование и начального тезиса, и развернутой тексто-музыкальной строки относительно редко строится, как простейшее наращивание многоголосия через тиражирование одного и того же имитационного приема. Хотя такого рода случаи можно встретить: например, четырехголосный мотет «Surge, propera» открывается последовательным стреттным проведением тексто-музыкальной строки (*soggetto*). Однако даже двухголосный канон здесь не возникает, так как уже первое противосложение (а по сути тексто-музыкального содержания это ещё тема) не воспроизводится канонически уже в первой же респосте (а также в последующих).

В некоторых мотетах при точном имитировании тематической тексто-музыкальной строки стреттные проведения оказываются фактически тождественными. Например, в мотете «Super flumina Babilonis» три первых имитационных проведения четырехтактной темы складываются в цепь двухголосных канонов. Логика соотношения голосов при этом полностью соответствует цепи стретт (когда респоста первого двухголосного канона одновременно является пропостой для второго двухголосного канона).

Нацеленность многоголосия в палестриновских мотетах на перманентное присутствие имитаций порождает не только многочисленные и разнообразные каноны, но и специфические стреттные приемы. Один из них — стреттное наложение простой или малоголосной (двухголосной) канонической имитации на завершающий участок каденционного

закрывания предшествующего проведения темы. Такого рода «медленные стретты»¹⁰ обеспечивают непрерывность перехода к следующему имитационному проведению (часто каноническому) в общем процессе постепенного подключения новых компонентов многоголосия.

В 6-м мотете из цикла *Canticum canticorum* встречаем чуть ли не все разновидности строгостильных стретт: начальный двухголосный канон ad minimam через «медленную стретту» соединяется с последующей цепью двухголосных стретт из трех звеньев (тт. 4–12), на которую стреттно же накладывается модифицированное проведение темы, своего рода вариантное inventio по канве темы (сопрано, тт. 7–11). При этом во всех проведениях цепи стретт в нижних голосах трехтактовая тема проводится полностью и без существенных изменений.

Наконец, отметим еще одну специфическую разновидность стретт в строгостильном многоголосии: стреттное включение отдельных фрагментов *soggetto*, контрапунктически накладывающихся на проведение тематической текст-музыкальной строки. Нередко такие краткие, как бы спонтанные («ложные») стреттные вкрапления интенсифицируют фактурную и тематическую плотность в конце имитационной секции. При этом самое последнее проведение закрепляет полный вид темы в основном виде.

Соотношение разных видов имитации (простой, стреттной, канонической) в палестриновских мотетах в корне отличается от традиций, которые утвердятся в барочной фуге. Бесспорное господство принадлежит канонической имитации, а также стреттности как общему временному регламенту имитационного письма. Простая имитация играет заметно меньшую роль, хотя, конечно, встречается (но, как правило, не в качестве начальной презентации темы в пропосте). В ряде случаев, когда тема (*soggetto*) неоднократно и точно воспроизводится, появляются приемы, которые с равными основаниями можно именовать канон и стреттой (ведь стретта — это каноническое проведение темы в полифонической форме). Подчеркнем еще одно важное отличие от фуги. В последней стретта, появляясь в процессе развития (часто в заключительном разделе, но не только в нем) служит средством тематической концентрации и динамизации формы (в сравнении с простой имитацией в экспозиции). В строгом же письме канон и стретта — основные способы существования тематизма, формирующие постоянную живую изменчивость имитационного многоголосия.

¹⁰ Парадоксальное название «медленная стретта», предложенное некогда С. Скребковым для характеристики одного из видов стретты в фуге, оказывается весьма уместным и для полифонии строгого письма [Скребков 1982, 222].

Итак, попытавшись уловить различия между каноном, стреттой и простой имитацией, мы должны сделать следующий шаг: понять, как они взаимодействуют между собой в пространстве композиции внутри имитационной секции мотета. Априори можно предполагать, что, в каждом сочинении мы встречаемся с индивидуальной организацией формы, хотя в ряде случаев допустимо предположить наличие неких типовых моделей. Но их выведение и систематизация — тема другой статьи.

Литература

- [1] Должанский 1970 — *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Ленинград: Советский композитор, 1970. 260 с.
- [2] Должанский 2007 — *Должанский А.* Краткий музыкальный словарь. Изд. 8-е. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2007. 448 с.
- [3] Дубравская 1996 — *Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век. Москва: Музыка, 1996. 421 с. (История полифонии. Вып. 26).
- [4] Дубравская 2008 — *Дубравская Т. Н.* Полифония: учебник для высшей школы. Москва: Академический проект; Альма Матер, 2008. 360 с.
- [5] Евдокимова 1978 — *Евдокимова Ю. К.* Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. статей. Москва: Музыка, 1978. С. 78–106.
- [6] Милка 2016а — *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.
- [7] Милка 2016б — *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. II: Полифонические формы свободного письма. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 248 с.
- [8] Протопопов 2002 — *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / редкол.: Т. Н. Дубравская (сост.), И. К. Кузнецов, Н. А. Симакова, Ю. Н. Холопов. Москва: [Московская консерватория], 2002. С. 101–131. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 33).
- [9] Рымко 2014 — *Рымко Г. А.* Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2014. 375 с.
- [10] Симакова 2002 — *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. I. Москва: Композитор, 2002. 528 с.
- [11] Скребков 1973 — *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 449 с.
- [12] Скребков 1982 — *Скребков С. С.* Учебник полифонии. Изд. 4-е. Москва: Музыка, 1982. 268 с.

- [13] Танеев 1929 — *Танеев С. И.* Учение о каноне / подготовлено к печати В. М. Беляевым. Москва: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1929. 195 с.
- [14] Тарасевич 2007 — *Тарасевич Н. И.* Музыкально-теоретические понятия и термины // Адриан Пети Коклико. *Compendium musices (1552)* / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. С. 344–446.
- [15] Фраёнов 1981 — *Фраёнов В. П.* Стретта // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. Стб. 320–327.
- [16] Франтова 2019 — *Франтова Т. В.* Текст-музыкальная строка и ее роль в процессах темообразования в мотетах Палестрины // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3 (36). С. 48–55.
- [17] Холопов 1994 — *Холопов Ю. Н.* Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. трудов. Вып. 132. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 113–125.
- [18] Южак 1965 — *Южак К. И.* Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха. Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». Москва: Музыка, 1965. 104 с.
- [19] Южак 2006 — *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории. Книга 1. Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. 391 с.
- [20] Jeppesen 1971 — *Jeppesen, K.* Kontrapunkt: Lehrbuch der Klassischen Vokalpolyphonie. Leipzig: B&H Musikverlag, 1971. 232 S.

© Т. В. Франтова, 2020

Сведения об авторе

Франтова, Татьяна Владимировна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6857-1382>

SPIN-код: 9169-0671

e-mail: tandim75@mail.ru

Доктор искусствоведения (2005), профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова 344002 Ростов-на-Дону, Будёновский пр., 23

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

Frantova, Tatiana V.

Doctor of Art History (2005), Professor of the Music Theory and Composition Department at the Rachmaninov Rostov State Conservatory

23 Budyonnovsky Ave, Rostov-on-Don 344002, Russia

Abstract. The article is devoted to the problems of studying the theory and practice of imitation technique in polyphonic music of strict writing. Three types of imitation—simple, stretto and canonical—appear as relevant in modern musical theoretical literature. An analysis of the existing concepts showed that the interpretations of the essence of simple and canonical imitation in different sources coincide, although the formulations in details, as a rule, differ. Against this background, significant differences in the understanding of stretto (narrow, tight) imitation are especially noticeable. Many authors, foreign and domestic, starting from the teachings of the 18th century, consider the stretto in the context of the fugue form. At the same time, a number of researchers of the 20th century (domestic and foreign) have formed a different position. They believe that it is possible to expand the musical and historical boundaries of the use of the concept of stretto, its use in relation to the imitative polyphony of the Renaissance. The authors talk about the stretto in at least three different cases: the effect of a compressed temporary introduction of imitation voices (S. Skrebkov, T. Dubravskaya), narrow introduction of voices with their subsequent non-imitation promotion (N. Simakova), the tight entry of the rispost before the end of the theme in the propost, which does not fit into the canon (K. Eppessen, S. Skrebkov). The analysis of the musical material showed that the broadly understood stretto (the conciseness of the timing of the introduction of voices) is very typical of the polyphony of strict writing and manifests itself in many and different methods. The musical material of the study was the one-theme initial imitation sections of the four-six-part Palestrina motets, the compositional foundation of which lacks cantus firmus. The thematic organization was considered taking into account the genre of the motet, which belongs to the class of text-musical forms. In accordance with the nature of the genre, the function of the theme in the imitation section is performed by a text-musical line built on a relatively stable connection of a text line and an expanded melodic soggetto.

Keywords: *polyphony of strict style, motet by Palestrina, stretta, canon, text-musical form.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Frantova, Tatiana V.* “Imitation: Simple, Stretto, Canonical (On the Difficulties of Absolute Differentiation in the Polyphony of Strict Style)”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 26–39 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.002.

Works Cited

- [1] Dolzhanskiy, Alexandr N. (1970). *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha* [24 preludes and fugues by Dmitriy Shostakovich]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. 260 p. (in Russian).
- [2] Dolzhanskiy, Alexandr N. (2007). *Kratkiy muzykal'nyy slovar'* [A Brief Music Dictionary]. Edition 3. Leningrad: Muzyka, 1959; Edition 8. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki. 448 p. (in Russian).
- [3] Dubravskaya, Tatyana N. (1996). *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek.* [Renaissance music. XVI century]. Moscow: Muzyka, 421 p. (Istoriya polifonii. [History of polyphony]: in 7 issues. Issue 2B). (in Russian).
- [4] Dubravskaya, Tatyana N. (2008). *Polifoniya: uchebnik dlya vysshey shkoly.* [Polyphony: Textbook for universities]. Moscow: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater, 360 p. (in Russian).
- [5] Evdokimova, Yuliya K. (1978). "Tematicheskie protsessy v messakh Palestriny" ["Thematic Processes in the Masses of Palestrina"]. In *Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriy muzyki* [Theoretical Observations on the History of Music]: Collection of articles. Moscow: Muzyka, pp. 78–106 (in Russian).
- [6] Milka, Anatoly P. (2016a). *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).
- [7] Milka, Anatoly P. (2016b). *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. II: *Polifonicheskie formy svobodnogo pis'ma* [Free Style polyphonic forms]. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 248 p. (in Russian).
- [8] Protopopov, Vladimir V. (2002). "Problema muzykal'no-tematicheskogo edinstva v messakh Palestriny" ["The problem of musical-thematic unity in the masses of Palestrina"]. In *Russkaya kniga o Palestrine: K 400-letiyu so dnya smerti* [Russian book about Palestrina. To the 400th anniversary of death], editorial board: Tatyana N. Dubravskaya (compiler), Igor' K. Kuznetsov, Natalya A. Simakova, Yuriy N. Kholopov. Moscow: [Moskovskaya konservatoriya], pp. 101–131. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 33) (in Russian).
- [9] Rymko, Grigoriy A. (2014). *Teoreticheskie problemy teksto-muzykal'noy formy: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Theoretical problems of the text-musical form: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02], Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 375 p. (in Russian).
- [10] Simakova, Natalya A. (2002). *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika* [Counterpoint of strict style and fugue. History, theory, practice]. Part I. Moscow: Kompozitor, 528 p. (in Russian).
- [11] Skrebkov, Sergei S. (1973). *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley* [Artistic principles of musical styles]. Moscow: 449 p. (in Russian).
- [12] Skrebkov, Sergei S. (1982). *Uchebnik polifonii* [Polyphony tutorial]. Edition 4. Moscow: Muzyka, 268 p. (in Russian).

- [13] Taneyev, Sergei I. (1929). *Uchenie o kanone [Doctrine of the Canon]*, prepared for publication by Victor M. Belyaev. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzykal'nyy sektor, 195 p. (in Russian).
- [14] Tarasevich, Nikolay I. (2007). "Muzykal'no-teoreticheskie ponyatiya i terminy" ["Musical-theoretical concepts and terms"]. In *Adrianus Petit Coclico. Compendium musicis (1552)*, publication, translation, research and comments of Nikolay I. Tarasevich. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Tchaikovskogo, pp. 344–446 (in Russian).
- [15] Frayonov, Viktor P. (1981). "Stretta" ["Stretta"]. In *Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]*: [in 6 vol.], ed. by Yu. V. Keldysh. Vol. 5. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskiy kompozitor, Kol. 320–327 (in Russian).
- [16] Frantova, Tatyana V. (2019). "Teksto-muzykal'naya stroka i ee rol' v protsessakh temo-obrazovaniya v motetakh Palestriny" ["Text-musical line and its role in the processes of theme formation in the motets of Palestrina"]. In *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*. 2019. № 3 (36), pp. 48–55 (in Russian).
- [17] Kholopov, Yuriy N. (1994). "Tri rondo. K istoricheskoy tipologii muzykal'nykh form" ["Three rondos. On the historical typology of musical forms"]. In *Problemy muzykal'noy formy v teoreticheskikh kursakh vuza [Problems of the musical form in the theoretical courses of the university]*: collection of articles. works. Issue 132. Moscow: RAM imeni Gnesinyh, pp. 113–125 (in Russian).
- [18] Yuzhak, Kyra I. (1965). *Nekotorye osobennosti stroyeniya fugi Johanna Sebastiana Bacha: Stretta v fugakh "Khiorosho temperirovannogo klavira"* [Some structural features of Johann Sebastian Bach's fugue. Stretta in fugues of the Well-Tempered Clavier]. Moscow: Muzyka, 104 p. (in Russian).
- [19] Yuzhak, Kyra I. (2006). *Polifoniya i kontrapunkt: Voprosy metodologii, istorii, teorii*. [Polyphony and Counterpoint: Questions of Methodology, History, Theory]. Book 1. St. Petersburg: Sudarynya, 391 p. (in Russian).
- [20] Jeppesen, Knud (1971). *Kontrapunkt: Lehrbuch der Klassischen Vokalpolyphonie*. Leipzig: B&H Musikverlag, 232 S.

© Tatiana V. Frantova, 2020

About the Author

Frantova, Tatiana V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6857-1382>

SPIN-код: 9169-0671

e-mail: tandim75@mail.ru

Doctor of Art History (2005), Professor of the Department of Music Theory and Composition at the Rachmaninov Rostov State Conservatory

23 Budyonnovskiy Ave, Rostov-on-Don 344002, Russia



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

УДК 781.42

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.003

Стретта vs канон

Милка, Анатолий Павлович

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

Санкт-Петербургский государственный университет
190034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Южак, Кира Иосифовна

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

Аннотация. Оба термина широко представлены в современных словарях и руководствах, а их трактовка близка к синонимической. Вероятно, по этой причине определения данных терминов практически всегда рассматриваются порознь и не сопоставляются. Следствием такого положения оказывается не вполне адекватное их понимание и теоретическое обоснование.

Статья посвящена сравнению стретты и канона — как близких, но разных явлений и как отражающих их терминов. Общая для обоих явлений каноническая природа проявляется в них существенно по-разному. Показать, в чем суть их родства и расхождений между ними и как это должно отражаться в комплексе дефиниций, — задача, поставленная в статье.

В основе рассуждений лежат два тезиса, касающиеся принципиального различия между соответствующими каноническими построениями. Один тезис касается природы *пропост* в стретте и в каноне — функциональных и композиционно-синтаксических различий между темой фуги в стретте и одноголосным началом (вступительным отделом) пропосты в каноне. Другой тезис касается интонационно-содержательных различий между завершениями собственно канонического развертывания стретты и строгой (регламентированной) части канона. Общий анализ всех показанных различий позволяет внести уточнения в соответствующие определения.

Ключевые слова: имитирование, пропоста, респоста, канон, фуга, тема, сжатая имитация, стретта, цепь стретт.

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: Милка А. П., Южак К. И. Стретта vs канон // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 40–62. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.003.

Анатолий Милка, Кира Южак

Стретта vs канон

Оба эти понятия связаны с разными культурными и собственно музыкальными контекстами. Здесь имеются в виду стретта и канон *в полифонии*, притом в полифонии *свободного письма*, поскольку стретта входит в комплекс значимых элементов *фуги* в современном значении этого слова.

К понятию «стретта»

В недавно законченной и еще не опубликованной работе, основанной на анализе теоретических и педагогических изданий XIX–XXI столетий, А. Янкус показала, что понятие *стретта*, закрепившееся в отечественной теории фуги как аналог немецких *Engführung*, *сжатого проведения*, и *enge Nachahmung*, *сжатой имитации*, обозначает «вступление голосов с темой фуги, образующее канон, либо обнаруживающее момент вступления респосты до того, как тема закончится в пропосте» [Янкус 2020, 7].

Анализируя терминологию теории стретты, Янкус отмечает важную особенность использования главного термина, обозначающего само явление:

«Автономной главы, раздела или параграфа, посвященных стретте, у Марпурга нет, как нет и самого этого итальянского слова ни в немецком, ни во французском текстах „Трактата о фуге“. Глава о теме фуги включает раздел о работе с темой. В результате обсуждения разных видов работы сжатая имитация — *eine enge Nachahmung* — выступает как прием не обычный и малоинтересный, а необходимый и мастерский, в чем с Марпургом солидарны многие авторы. Французский текст „Трактата о фуге“ — “*Traité de la fugue*” — включает как аналог немецкой *enge Nachahmung* словосочетание *à l’imitation étroite* (*узкая имитация*)» [Янкус 2020, 5–6].

Как показывает Янкус, тенденция использовать термин *сжатая имитация* — *enge Nachahmung* — и избегать термина *стретта* характерна для немецкой теории XVIII–XIX веков. Это — принципиальный момент,

который, в конечном счете, приводит к, казалось бы, неожиданным, но важным выводам.

Дело в том, что и термин, и феномен *сжатой имитации* предполагают, что данное явление не может существовать само по себе: оно производно от другого явления, которое не названо, но указанному сжатию логически предшествует — скажем, *не-сжатая имитация*. Однако об этом первичном явлении и о том, как оно может быть связано с фугой и с теорией, те, кто использует словосочетание *enge Nachahmung*, всегда умалчивают.

Вторая особенность применения в Германии в XVIII–XIX веках понятия *enge Nachahmung*, обозначающего стретту, состоит в том, что оно никак не связывается напрямую с темой фуги, без чего разговор о стретте лишен оснований. Иными словами, термин *enge Nachahmung* (в том виде, как он фигурирует в немецкой теории XVIII–XIX веков), оказывается вне контекста. Напомним два основных его момента, существенных для рассматриваемой проблемы: вопрос о *не-сжатой имитации*, без которой невозможно определить, имело ли место сжатие вообще, и второй, касающийся темы.

Однако этот контекст существовал. Он существовал на момент появления термина *enge Nachahmung*, но в теории фуги отсутствовал, ибо там он был бы избыточным. И явление *не-сжатой имитации* в виде темы и ответа *предполагалось изначально и лежало в основании фуги*. Контекст содержался в практике фуги, в самой музыке, разумелся сам собой — настолько, что не нуждался в специальном теоретическом оформлении. Конструкция *тема: {ответ + противосложение}* была основой, исходным элементом, запускающим процесс фугообразования. Это начальное имитационное зерно подчеркивалось зачастую не просто гармоническим кадансом, но неким усилителем в виде освященной веками кадансовой формулы с диссонирующим задержанием тоники к вводному тону, например:



Ил. 1. (начало)

Fig. 1. (beginning)



Ил. 1. И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». Том I (ХТК I). Фуги С-дур и fis-moll: начальные имитации

Fig. 1. Johann Sebastian Bach. *Das Wohltemperierte Klavier*. Teil I (WTK I). Fugues C-dur and fis-moll: starting imitations

Подобное понимание демонстрирует и Иоганн Йозеф Фукс в трактате «*Gradus ad Parnassum*» (1725): рекомендуя ученику завершать начальную имитацию каденцией (Cadenzia in 5ta), он использует для этого самый нормативный образец кадансовой формулы [Fux 1725, 146–147]:



Ил. 2. И. Й. Фукс. *Gradus ad Parnassum*: 2-голосная fuga, каденция в квинте

Fig. 2. Johann Joseph Fux. *Gradus ad Parnassum*: Fuga à 2, Cadenzia in 5ta

Само собой разумеется, что такое построение формировалось из темы. При этом имелось в виду ее одногласное изложение от начала до конца, а не вступление ответа до клаузулы. Таким образом, именно эта конструкция в дальнейшем подлежала сжатию, если предполагалось создание стретты (*enge Nachahmung*), именно она была той не-сжатой имитацией в фуге, которая подразумевалась по умолчанию и поэтому отсутствовала в теоретических тезисах XVIII–XIX веков о стретте¹.

К определениям стретты и канона

Материалы исследования Янкус свидетельствуют, что стретта уверенно воспринимается всеми как «ведение темы фуги каноном» [Янкус 2020, 7], и это полностью согласуется не только с обобщенно-краткими,

¹ Хотя понятие *проведения* в немецкой теории фуги (да и в отечественной примерно до середины XX века) подразумевало группу изложений темы во всех голосах фуги, а не одиночное ее изложение, как считается теперь, вряд ли нужно доказывать, что многое из сказанного о *сжатой имитации*, *enge Nachahmung*, справедливо и для *Engführung*, *сжатого проведения*.

но и с подробными определениями канона и стретты — как в теоретических трудах, так и в научно-популярных работах. Например, в своеобразном пособии-справочнике «Краткие сведения о полифонии и полифонических формах», включенном А. Н. Должанским в его монографию «24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича», читаем:

«Канон^{ом}, или канонической имитацией, называется двух- или многоголосная музыка, в которой все голоса исполняют одну и ту же мелодию, но вступают не одновременно, а один позже другого. Иначе — канон^{ом} называется непрерывно проводимая имитация» [Должанский 1963, 236].

«Стреттой называется каноническое проведение темы в фуге, при котором каждый имитирующий голос (риспоста) вступает до окончания темы в начавшем стретту голосе (пропосте). Стретта применяется в тех же разновидностях, что и канон^ы» [Должанский 1963, 243].

В определении канона нет и не может быть ни слова *проведение*, ни словосочетания *проведение темы*, так как понятие *проведения* издавна теснейшим образом связано с понятиями *фуга* (в современном значении) и *тема*. И всё же из приведенных определений ясно, что речь идет об одинаковых или близко родственных имитационных структурах, функционирующих в разных условиях. В обеих все голоса заняты одним и тем же материалом (в каноне — некой мелодией, в фуге — темой), в обеих голоса вступают поочередно. Если между канон^{ом} и стреттой и имеются какие-то различия, — они, скорее всего, обусловлены разными контекстами: поле действия канона не ограничено, стретта же возможна только в фуге.

Однако различия между канон^{ом} и стреттой всё же существуют, притом существенные — структурные. И в приведенных определениях они намечены: в каноне имитирующие голоса (риспосты) появляются *один позже другого*, в стретте же — все они должны успеть вступить *до окончания темы в начавшем стретту голосе (пропосте)*.

В каноне одна или несколько риспост повторяют (точнее, воспроизводят каким-либо конкретным образом) материал, который им задает начинающий голос, *пропоста*. Именно она — и прежде всего ее вступительный, одноголосный отдел — должна быть наделена таким мелодико-контрапунктическим потенциалом, благодаря которому и провоцирует, и допускает имитационное подключение новых голосов. И если в функ-

ции пропосты выступает предзаданная тема, то она размещается вся целиком во вступительном отделе канона.

О свойствах стретты

Стретта же, в отличие от канона, основывается именно и только на теме, но имитирование затрагивает ее изнутри.

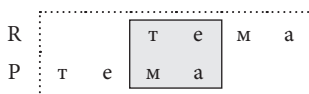
Каноническое проведение темы, описанное цитированным определением Должанского, представляет собой *собственно стретту*: все риспосты вступают до клаузулы темы в пропосте, так что *основная часть стретты*, то есть контрапунктическое соединение тематических элементов *во всех* участвующих голосах, образует единое построение и не выходит за временные рамки пропосты, например:



Ил. 3. И. С. Бах. ХТК I. Фуга d-moll, тт. 39–43

Fig. 3. Johann Sebastian Bach. WTK I. Fugue d-moll, meas. 39–43

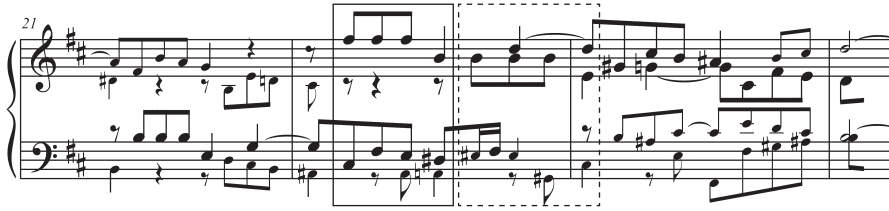
Аналитическая схема этой стретты (ее основная часть выделена цветом и рамкой) такова:



Ил. 4. 2-голосная стретта

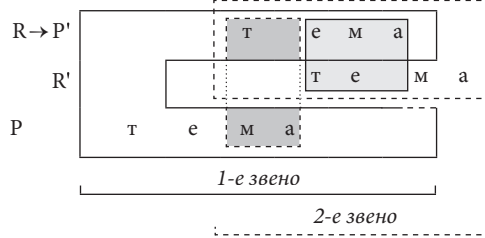
Fig. 4. Stretta à 2

Однако в музыке широко распространен и другой вид стреттных проводений, в которых одна или несколько риспост по мере продвижения оказываются пропостами для последующих вступлений, так что *стретта превращается в цепь* из двух или более звеньев, и в ней формируются две или более основные части, например:



Ил. 5. И. С. Бах. ХТК II. Фуга D-dur, тт. 21–24: двузвенная цепь стретт

Fig. 5. Johann Sebastian Bach. WTK II. Fugue D-dur, meas. 21–24: two-link chain of strettas



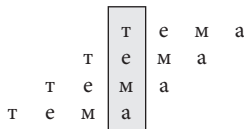
Ил. 6. Двузвенная цепь стретт в Фуге D-II, тт. 21–24

Fig. 6. Two-link chain of strettas in the Fugue D-II, meas. 21–24

Такому виду стреттных проведений соответствует более раннее определение Должанского в «Кратком музыкальном словаре»:

«Стретта <...> — каноническое проведение темы в фуге, при котором каждый проводящий тему голос вступает до того, как она закончилась в предыдущем голосе, и отдельные части темы звучат одновременно в разных голосах, т. е. контрапунктически сочетаются друг с другом. С[третта] — одно из наиболее сложных и напряженных средств полифонии» [Должанский 1959, 337].

Добавим, что при оптимальных соотношениях числа респост и расстояний их вступления тема может вся выстроиться по вертикали в основной части стретты, например (см. также ил. 3–4):



Ил. 7. Вся тема в основной части стретты

Fig. 7. The whole thema in the main section of the stretta

Ил. 8. И. С. Бах. ХТК I. Стретты в Фугах F-dur, тт. 25–31, и b-moll, тт. 67–71

Fig. 8. Johann Sebastian Bach. WTK I. Strettas in the Fugues F-dur, meas. 25–31, and b-moll, meas. 67–71

Атрибутивные признаки стретты: а) сжатая имитация и б) контрапункт темы к самой себе [Южак 1965].

Оба признака требуют обсуждения.

1. На каком основании можно судить о сжатости имитации?

При нормативном вступлении ответа (не ранее клаузулы темы) такой вопрос вообще не встает. Вступление же ответа до клаузулы темы представляет особый случай — стреттную фугу, экспозиция которой образует стретту, цепь стретт или группу стретт (см.: [Милка 2016, 152]). Как при этом определяются границы темы? Здесь возможны два случая. Первый характерен для многочастных сочинений: данная тема уже функционировала в предыдущих частях произведения. Так, например, контрапункты 5–7 из «Искусства фуги» Баха — это стреттные фуги, тема которых (точнее: тема цикла в разных видах) уже появлялась в контрапунктах 1–4, причем в контрапункте 3 — в варианте с заполненными ходами по трезвучию.

Другой случай — когда тема до начала данной фуги еще не звучала. Поскольку тема появляется сразу стреттно, ее границы могут определиться не сразу, в первом стреттном проведении, а постепенно, в процессе развертывания фуги. Первые же, хотя и не вполне определенные, данные о границах темы приносит каданс, обычно в той или иной мере присут-

ствующий в теме (об этом — позже). А далее при слушании или анализе эта неопределенность обычно перерастает в уверенное распознавание границ темы. В самой фуге *не-сжатая* имитация отсутствует, и говорить о ней можно лишь как о явлении виртуальном.

2. Что за контрапункт темы к самой себе возникает в стретте?

а) в одновременности соединяются *разные* фрагменты темы;

б) при этом образуется одна либо более чем одна основная часть, соответственно и классификация стреттных проведений содержит два их вида: *собственно стретту* (единственная основная часть) и *цепь стретт* (две и более основные части). Отсюда возникает необходимость подробнее формулировать второй атрибутивный признак — не только и не конкретно стретты, а *любого* стреттного проведения, *стретты вообще*: контрапункт темы к самой себе *в виде одной или нескольких основных частей с контрапунктированием различных фрагментов темы*.

Сколько в стретте основных частей, столько в ней звеньев, — данный подход, структурный, используемый А. Милкой в его лекционном курсе и подробно развернутый в учебнике полифонии [Милка 2016], можно назвать *кристаллическим*. В этой связи *стретта* предстает как частный случай *цепи стретт*. В работе К. Южак 1965 года был разработан иной подход — *процессуальный*: стреттное проведение, в ходе которого одна или несколько *риспост* меняют функцию и становятся *пропостами*, является *цепью стретт*. В такой связи стретта выступает как *основной* представитель канонических проведений темы, а цепь стретт — как их *разновидность*.

При любом подходе несомненно, что понятие *стретта* имеет широкое и узкое значения: а) как *стреттное проведение вообще* и б) как конкретный его вид, *собственно стретта* — стреттная структура, содержащая только одну основную часть.

О теме

Как показал Ю. Н. Тюлин, тема — явление историческое, в ней обнаружилось качества, которые сложились в эпоху барокко и которых в мелодике строгого письма быть не могло². В каноне строгого письма все голоса, все мелодии — и пропоста, и rispосты — заканчиваются в один и тот же момент (в заключительном кадансе), либо обрываются. Во вся-

² Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе. Москва: Музыка, 1985. С. 248–264. (Впервые опубликовано: Советская музыка. 1935. № 3. С. 38–54).

ком случае, мелодии в строгой части окончаний не имеют: когда имитирование прекращается, они переходят в свободную часть. Зато свободная часть может быть любой протяженности. В этой принципиальной незавершенности кроется основное отличие простоты канона от темы фуги.

Кадансовой формулы в теме обычно нет, однако момент завершения, как и два (и даже три) момента, претендующих на такой статус, проявляют себя вполне отчетливо и приходятся на I или III или V ступень. От меры их устойчивости и ритмической весомости зависит сила каданса, и можно различать три степени завершенности темы: а) совершенный каданс (окончание темы на I ступени на одной из сильных долей), б) несовершенный каданс (окончание темы на III или V ступени, либо на I ступени, но на слабой доле), в) отсутствие каданса (что в «Хорошо темперированном клавире» имеет место только во вторых темах двух фуг II тома — двойной *cis-moll* и тройной *fis-moll*).

В двух томах ХТК соотношение фуговых тем по степени завершенности заметно различается. В фугах I тома темы, оканчивающиеся на I и на III ступенях, распределены равномерно (10 и 9), на V ступени завершаются 3 темы и как минимум 2 темы допускают разные решения. В фугах II тома 21 тема (из 28) завершается на III ступени и только 5 тем — на I ступени; окончаний на V ступени нет. Добавим, что фуги на модулирующие темы имеются только в I томе.

С одной стороны, темы типа *santus firmus* и распетого / колорированного хорала явно устремлены к совершенному кадансу, а танцевальные и моторные — к несовершенному³. С другой же стороны, более весомые кадансы требуют более скорого преодоления — и голос, только что достигший убедительного каданса, стремительно, мелкими длительностями, либо активно используя уже имеющийся вид быстрого движения, удаляется от тоники.

Стретта и канон: сходства и различия

Итак, протяженность канона (как в строгой, так и в свободной частях) — теоретически не ограничена ничем. Протяженность же стретты ограничена и закреплена параметрами темы.

³ В консерваторском курсе Должанского лекция о теме фуги обязательно включала показ фуговых тем Баха с ярко выраженными признаками жанра: типа *c. f.*, типа *распетого (колорированного) хорала, танцевальных, моторных и речитативных или декламационных*.

В каноне каданс — то есть заключительный раздел — появляется в свободной части (но может и образовать границу строгой части). А в фуге каданс завершает тему — значит, появляется уже в стретте.

Если сопоставить аналитические схемы стретты и строгой части канона с совпадающими параметрами — окажется, что эти структуры очень похожи одна на другую:

<i>Стретта</i> (от полной до усеченной)							<i>Конечный канон</i> (от развернутого до минимального)																																														
T	E	M	A	-	-	-	A	B	C	D	E	F	-																																								
-	T ₁	E ₁	M ₁	A ₁	-	-	-	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁	G	-																																								
-	-	T ₂	E ₂	M ₂	A ₂	-	-	-	A ₂	B ₂	C ₂	D ₂	-																																								
1	2	3	3	2	1	-	1	2	3	3	3	3	-																																								
<table border="1" style="margin: auto;"> <tr><td>-</td><td>T₁</td><td>E₁</td><td>M₁</td><td>-</td></tr> <tr><td>T</td><td>E</td><td>M</td><td>A</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>T₂</td><td>E₂</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>3</td><td>-</td></tr> </table>							-	T ₁	E ₁	M ₁	-	T	E	M	A	-	-	-	T ₂	E ₂	-	1	2	3	3	-	<table border="1" style="margin: auto;"> <tr><td>-</td><td>A₁</td><td>B₁</td><td>C₁</td><td>-</td></tr> <tr><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>D</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>A₂</td><td>B₂</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>3</td><td>-</td></tr> </table>							-	A ₁	B ₁	C ₁	-	A	B	C	D	-	-	-	A ₂	B ₂	-	1	2	3	3	-
-	T ₁	E ₁	M ₁	-																																																	
T	E	M	A	-																																																	
-	-	T ₂	E ₂	-																																																	
1	2	3	3	-																																																	
-	A ₁	B ₁	C ₁	-																																																	
A	B	C	D	-																																																	
-	-	A ₂	B ₂	-																																																	
1	2	3	3	-																																																	
<table border="1" style="margin: auto;"> <tr><td>-</td><td>-</td><td>T₂</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>T₁</td><td>E₁</td><td>-</td></tr> <tr><td>T</td><td>E</td><td>M</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>-</td></tr> </table>							-	-	T ₂	-	-	T ₁	E ₁	-	T	E	M	-	1	2	3	-	<table border="1" style="margin: auto;"> <tr><td>-</td><td>-</td><td>A₂</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>A₁</td><td>B₁</td><td>-</td></tr> <tr><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>-</td></tr> </table>							-	-	A ₂	-	-	A ₁	B ₁	-	A	B	C	-	1	2	3	-								
-	-	T ₂	-																																																		
-	T ₁	E ₁	-																																																		
T	E	M	-																																																		
1	2	3	-																																																		
-	-	A ₂	-																																																		
-	A ₁	B ₁	-																																																		
A	B	C	-																																																		
1	2	3	-																																																		

Сплошными рамками обведены стретты и строгие части канонов; свободные их части намечены пунктиром, поскольку этот раздел может отсутствовать. Прочерки означают паузирование либо функционально незначимый материал.

Ил. 9. Структура стретты и канона

Fig. 9. Stretta and canon structures

Как видим, и в стретте, и в каноне голоса вступают через равное количество отделов, так что число повторяемых и повторенных фрагментов в контрапунктических соединениях меняется одинаково. Таким образом, левые части всех схем *идентичны*.

Зато правые их части различаются между собой и по материалу, и по числу значимых фрагментов в вертикалях. Если в стретте до и после изложения темы голоса могут либо паузировать, либо исполнять нетематический материал, то в каноне интонационно-смысловую значимость сохраняет *весь* материал его строгой части, включая те отделы пропосты, которые уже не будут повторены респостами; материал же свободной части лишен такой значимости по определению.

Интересно, что происходит с темой, когда на нее пишется канон *вне* фуги. Это чрезвычайно показательно в монотематических сборниках Баха, включающих и фуги — а в фугах стретты, — и каноны. Тема предстает здесь в самом разном виде; но ее функционально-гармонический план в большинстве пьес сохраняется, благодаря чему она узнается безошибочно и сразу.

В фугах тема или ее вариант таковы, какими они заданы, и такими же они включаются в тематическую работу и участвуют в стреттах. В «Искусстве фуги» и в «Музыкальном приношении» темы не только оканчиваются тоникой, совершенным кадансом, но вообще настроены на функцию *c. f.*

В канонах же тема может использоваться как пропоста — и тогда она превращается в построение, неопределенное по длине и разомкнутое, что обеспечивает возможность продолжения движения. Рассмотрим подробнее, что происходит с темами «Искусства фуги» и «Музыкального приношения» в канонах.

Случай первый: канон на тему, не-сжатое имитирование

Ни теория, ни практика не исключают возможности создавать канон с такими же параметрами, как в экспозиционном построении фуги (*тема: {ответ + противосложение}*), то есть в условиях ее начальной, не-сжатой имитации, с той лишь разницей, что в каноне имитирование будет продолжаться — по регламенту, заданному с самого начала (в верхнюю квинту/в нижнюю кварту).

Из четырех канонов в составе «Искусства фуги» И. С. Баха два сочинены именно по такому сценарию (каноны в дуодециму и в увеличении и обращении), а два к нему устремлены (канон в октаву строится по плану фуги-жиги, канон в дециму начинается канонической секвенцией, восходящей по терциям, так что квинтовый «ответ» появляется не при первом, а при третьем воспроизведении начального отдела). Пропостами канонов служат четыре варианта темы цикла (*ил. 10*).

Завершение каждой пропосты подкрепляется соответствующим заключительным кадансом — в одном каноне совершенным (канон в дуодециму) и в трех несовершенным — аналогично тому, как это имеет место в фуге. Более того, по начальному построению вообще невозможно определить, фуга это или канон. В любом случае это не стретта: если мы имеем дело с фугой, то перед нами — *не-сжатая* имитация, а если с каноном, то тем более. Дальнейшее развертывание формы демонстрирует все особенности канона. Таким образом, канон в представленном виде может быть написан не только на пропосту без осязательных атрибутов темы,

Canone all' ottava

Canone alla decima

Canone alla duodecima

Canone per augmentationem in motu contrario

Ил. 10. И. С. Бах. «Искусство фуги»: пропосты четырех канонов

Fig. 10. Johann Sebastian Bach. *The Art of Fugue*: Propostas of four Canons

но и — в особых случаях — на тему как таковую. И хотя тема служит одним из основных признаков стретты, данное построение стреттой быть не может, поскольку здесь отсутствуют признаки *сжатой имитации* (*enge Nachahmung*), которая, собственно, и определяется как стретта.

Случай второй: канон на тему, *сжатое имитирование*

Существует и другой вариант — канон на тему с вступлением респосты еще до клаузулы. Как здесь определяются границы темы, ее завершение? Без этого говорить о *сжатой имитации* нельзя.

Как в одном из рассмотренных выше вариантов стреттной фуги, это возможно лишь в многочастном сочинении, где данный материал уже до канона проявил себя как тема. В такой ситуации вступление респосты до клаузулы темы не может не быть *сжатым имитированием*. Но тут встает еще более важный вопрос: окажется ли данное построение *стреттой*? Ведь выше утверждалось, что стретта — это *сжатая имитация* темы в *фуге*, а никак не в каноне.

С подобным случаем «стреттного» канона мы сталкиваемся в «Музыкальном приношении» И. С. Баха — в той части цикла, что называется *Canon perpetuus* и следует после Сонаты:

The image shows a musical score for the Canon perpetuus by J.S. Bach. It consists of two systems of staves. The first system has three measures labeled A, B, and C. The second system has measures labeled A1, B1, D, E, C1, and D1. The score is written in G minor and common time, with a treble and bass clef.

Ил. 11. И. С. Бах. «Музыкальное приношение»: Canon perpetuus (Traversa + Violino)

Fig. 11. Johann Sebastian Bach. *The Musical Offering*: Canon perpetuus (Traversa and Violino)

По структуре данное построение представляет собой бесконечный двухчастный канон, первую часть которого образует канон в обращении с аккомпанементом, а вторая — это производное соединение в зеркальном контрапункте.

Судя по предыдущим частям цикла, начиная с первой (трехголосного ричеркара), тема завершается в самом начале т. 9 отчетливым совершенным кадансом. Однако в данном каноне Бах стремится клаузулу устранил. Сравним, как выглядит тема в обоих ричеркарах, в Сонате — и в обсуждаемом каноне:

The image shows the Thema Regium in four different contexts. The first two are Ricercar a 3 and Ricercar a 6. The third is Sonata, 2. Allegro, starting at measure 68. The fourth is Canon perpetuus. The score is written in G minor and common time, with a treble and bass clef.

Ил. 12. И. С. Бах. «Музыкальное приношение»: Тема Короля в 3- и 6-голосном ричеркарах, Сонате и Бесконечном каноне

Fig. 12. Johann Sebastian Bach. *The Musical Offering*: Thema Regium in the Ricercar à 3, Ricercar à 6, Sonata and Canon perpetuus

Как видно из примера, в каноне ощущение каданса значительно ослаблено и практически сводится к нулю, что приближает характер имитирования к типичному для канона. Тем не менее, здесь мы имеем дело со *сжатой имитацией* — то есть с явлением, рассматриваемым исключительно по отношению к фуге. Тогда встает вопрос, как классифицировать данное построение: является ли оно стреттой — или каноном?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо проанализировать возникшую ситуацию. Вернемся к началу Бесконечного канона на *ил. 11*. Аналитическая схема данного фрагмента такова:

Traversa	A	B	C	D	E
Violino	-	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁

Ил. 13. Начало Бесконечного канона (тт. 1–11)

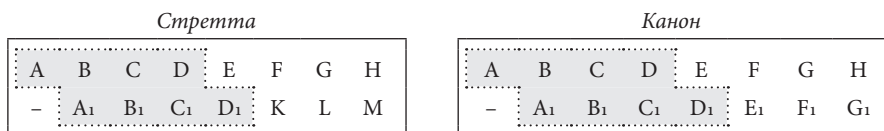
Fig. 13. Beginning of the Canon perpetuus (meas. 1–11)

Тема короля, как сказано, представлена в большинстве пьес цикла как восьмитакт. Будем исходить из этого объема и в настоящем случае. И поскольку расстояние вступления составляет 2 такта, тема короля охватит в каноне четыре двутактовых фрагмента: A B C D. Но если A B C D — это тема с заранее известными параметрами, то построение, показанное на *ил. 11* и *13*, согласно теории, является не чем иным, как *стреттой*, ибо соответствует всем ранее названным признакам и характеристикам. Однако Бах назвал свое сочинение *каноном*. В чем противоречие и почему практика расходится здесь с теорией?

Дело в том, что канон в этом примере находится в процессе развертывания, и на данном этапе музыкальный материал не позволяет определить его как стретту или как канон, ибо здесь их характеристики совпадают: материал ведет себя и как стретта, и как канон. Более того, если бы мы попытались представить себе фугу на данную тему, а в фуге двухголосную стретту в обращении и с расстоянием вступления в 2 такта, — то аналитические схемы приведенного фрагмента (*ил. 13*) и в каноне, и в виртуальной фуге были бы одинаковы.

Чтобы разрешить возникшее противоречие и определить, что же представляет собой обсуждаемый фрагмент из «Музыкального приношения», нужно вспомнить, что главное отличие стретты от канона состоит в использовании в ней *темы как основного строительного материала с известными параметрами ее протяженности и границ*. Заметим: до сих пор различия между стреттой и каноном обсуждались на основании анализа лишь их *внутренних* свойств (в стретте — собственно ее строения, в каноне — его строгой части). Именно поэтому их аналитические схемы здесь совпадали.

Однако если четкие границы темы известны, то известны и четкие границы стретты — но не строгой части канона: ее окончание неопределенно и зависит от момента, когда будет нарушен его регламент. В этом отношении принципиальным оказывается не то, какова внутренняя структура канона или стретты (со всеми их совпадениями и различиями), а то, что именно появится в ткани *после* стретты и *после* изложения темы в каноне. Как видно на следующей схеме (ил. 14), при одинаковых начальных построениях, соответствующих теме (A B C D / A₁ B₁ C₁ D₁), после стретты в голосах появится различный *нетематический* материал, в каноне же *продолжится регулярное имитирование*. В результате аналитические схемы стретты и канона будут принципиально различаться, и их классификационная принадлежность окажется различной:



Ил. 14. Поведение материала по завершении темы в стретте и в каноне

Fig. 14. Behavior of music material in stretta and canon after completion of thema

Из сказанного следует, что имитационное построение из «Музыкального приношения» (ил. 11) представляет собой начальный раздел канона, а не стретту, несмотря на присутствие ее атрибутивных признаков.

Кстати, аналогичное явление встречается и в фугах Баха: к концу темы в стретте может пристроиться звено секвенции на последний мотив, стретта превратится в *конечно-бесконечный канон*, и проведение плавно вольется в интермедию, например:



Ил. 15. И. С. Бах. ХТК I. Фуга dis-moll: конечно-бесконечный канон на тему — первая стретта, 4-я интермедия

Fig. 15. Johann Sebastian Bach. WTK I. Fuga dis-moll: finite-infinite canon on thema — the first stretta, 4th intermedia

Канон и стретта: сферы действия, общее и частное

Анализ канонов из «Искусства фуги» и «Музыкального приношения» может подтолкнуть к предположению, что различия между стреттой и каноном отнюдь не связаны с жесткой привязанностью стретты к теме и форме фуги: канон на тему — даже на замкнутую фуговую тему — может развертываться вне фуги и вне связи с фугой.

К тому же в самой фуге и независимо от темы есть достаточно поводов для появления канона: не забудем, что простая и каноническая секвенции — излюбленные средства тематической работы и плавного модулирования в интермедиях.

Однако такое предположение глубоко ошибочно. Тема фуги может использоваться в качестве пропосты канона в случаях ненормативных. Но даже в этих исключительных случаях тема стремится избавиться от всего, что выдает ее причастность к фуге, к ее основному мелодическому материалу. Такое поведение темы — один из способов ее приспособления к роли пропосты.

Типичный прием достижения подобного результата — дискредитация каданса, устанавливающего границу фуговой темы, что отличает ее от пропосты. Самые распространенные средства в этом отношении — максимальное сокращение остановки на одном из устоев, использование для этого кратких длительностей, секвентного движения, ослабление или изменение гармонии, уничтожающее или ослабляющее каданс.

Поскольку же тема может быть использована как пропоста даже при полном совершенном кадансе, идентификатором стретты — или канона (и, соответственно, построения, выступающего как тема — или как пропоста) служит поведение материала в дальнейшем: как в стретте (разный материал в разных голосах), или как в каноне (продолжение непрерывного имитирования).

На самом деле стретта, сжатая имитация, актуальна только в условиях формы, ориентированной на не-сжатую имитацию как естественную меру и строительную ячейку композиции. Именно в этих условиях раскрываются специфические выразительные возможности стретты и ее принципиальные отличия от канона вне фуги.

Именно в фуге приобретает особый смысл такое структурное отличие стретты от канона, как зависимость ее параметров от протяженности и границ темы, благодаря чему появление стретты не только технически, но и психологически заметно повышает «градус» тематической

работы. И именно в фуге даже единственная стретта запускает действие *канонической интенсивности* [Милка 1975, 71–76].

Самые же важные расхождения между стреттой и каноном вызваны коренными различиями в том, *как* образуются и линии, и контрапунктическая ткань в стретте и в каноне и каковы выразительные возможности этих структур.

Развертывание канона носит линейный характер: прибавление отделов и непрерывное появление всё нового и нового материала ассоциируются с сочинительным синтаксисом или с «принципом соседства» в живописи. Даже в условиях формы с фиксированным числом голосов главный интерес канона связан прежде всего с неисчерпаемостью заложенной в нем мелодической энергии. Не случайно баховские каноны предрасположены к безостановочному продвижению; его не останавливают контрапунктические перестановки в двухчастном каноне, и приходится менять, учащать ритм чередования повторов⁴. В циклических же обстоятельствах обнаруживается тенденция к максимальному разнообразию способов имитирования в канонах. Можно сказать, *сфера действия канона — разнообразие и богатство непрерывного имитирования*.

В отличие от канона, стретта вся целиком — по горизонтали, в линиях, и по вертикали, во всех занятых голосах, — состоит из темы: линии — это она сама, в одном и том же либо в разных видах, а ткань формируется из элементов темы, накапливающихся отдел за отделом по вертикали в зависимости от количества респост и расстояний их вступления. И если стреттный «заряд» не закладывался в тему при ее сочинении, удовлетворительные стретты ищут путем проб и ошибок⁵.

Таким образом, выразительные возможности стретты связаны с вторжением имитирования во «внутреннее пространство» темы. Уже в силу этого ей присущ аналитический характер. Благодаря же последовательному или нарастающему по времени и по высоте контрапунктированию тематических элементов стретта оказывается инструментом эффективной тематической работы: вызывает ускорение, нарастание значимых событий в единицу музыкального времени; ведет к интонационно-содержательному — тематическому — насыщению и уплотнению музыкальной ткани, разворачивает тему в вертикаль, ведет к воздвижению темы. А то,

⁴ Вспомним децимовый и дуодецимовый каноны в «Искусстве фуги», Инвенцию c-moll.

⁵ Как это делать «вручную», показал Ю. Н. Тюлин на материале своих студенческих упражнений [Тюлин 1964]. Путь к использованию теоретически возможных вариантов предложил Ю. И. Неклюдов. В своей кандидатской диссертации он вывел интервальные комбинации — архетипы, — позволяющие уверенно строить стретты с определенными параметрами вступления респост на темы с конкретным набором мелодических шагов [Неклюдов 1989, 150–162].

что правильную стретту приходится искать, психологически добавляет ей интеллектуальной весомости. *Сфера действия стретты — полнота охвата, глубина проработки темы в условиях конкретной композиции.*

Разумеется, стретта — всего лишь частный случай канона: это канон на тему, более того: канон в фуге на тему фуги. И хотя данная конкретизация добросовестно отмечается в определениях стретты, интерпретация определений и вообще отношения *стретта ↔ канон*, как правило, остается в русле технологической проблематики. По существу же это явления по своим структурным характеристикам и выразительно-смысловым возможностям *полярные*.

Литература

- [1] Должанский 1959 — Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 3-е. Ленинград: Музгиз, 1959. 518 с.
- [2] Должанский 1970 — Должанский А. Н. Краткие сведения о полифонии и полифонических формах // Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича; [ред. В. Л. Майский]. Изд. 2-е, испр. Ленинград: Советский композитор, 1970. С. 227–254.
- [3] Милка 1975 — Милка А. П. Относительно функциональности в полифонии // Полифония: сборник теоретических статей / сост. и ред. К. Южак. Москва: Музыка, 1975. С. 63–103.
- [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. II: Полифонические формы свободного письма. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 248 с.
- [5] Неклюдов 1991 — Неклюдов Ю. И. Интерпретация и развитие теории контрапункта танеевской традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1991. 217 с.
- [6] Тюлин 1964 — Тюлин Ю. Н. Искусство контрапункта. Москва: Музыка, 1964. 169 с.
- [7] Южак 1965 — Южак К. И. Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха. Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». Москва: Музыка, 1965. 104 с. (В помощь педагогу-музыканту).
- [8] Янкус 2020 — Янкус А. И. К истории термина *стретта* в русскоязычной теории полифонии. Санкт-Петербург, 2020. 12 л. (рукопись).
- [9] Fux 1725 — [Fux, Johann Joseph]. Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicæ Regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata à Johanne Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfecto. Viennæ Austriæ: Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Cæs. Regiæque Catholicæ Majestatis Aulæ-Typographi, 280 p.

© А. П. Милка, 2020

© К. И. Южак, 2020

Сведения об авторах

Милка Анатолий Павлович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5351-0117>

SPIN-код: 6039-3550

e-mail: milka1939@mail.ru

Доктор искусствоведения (1984), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Профессор Санкт-Петербургского государственного университета
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Южак Кира Иосифовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

SPIN-код: 2290-9442

e-mail: kyuzhak@mail.ru

Доктор искусствоведения (1991), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Stretta vs Canon

Milka, Anatoly P.

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

Saint Petersburg State University
7/9, University Emb., St. Petersburg 199034, Russia

Yuzhak, Kyra I.

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

Abstract. Both terms are widely represented in modern dictionaries and manuals, and their interpretation is close to synonymous. This feature is probably the reason that the definitions of these terms are almost always considered separately and not compared, which results in not quite adequate understanding and theoretical explanation. As the title suggests, the article is devoted to comparing *stretta* and *canon* — as close though different phenomena (as well as the terms reflecting them). The authors seek to show, what is the essence of their relatedness and differences and how this should be reflected in the complex of definitions. The canonical nature, which is common to both phenomena, demonstrates itself in *stretta* and in *canon* in a different way. The reasoning is based on two theses concerning the fundamental difference between the corresponding canonical constructions. One of them refers to the different nature of the propostas in *stretta* and *canon* (we are talking about the difference between the theme in the fugue and the monophonic part of proposta in a *canon*). The other thesis is connected with the differences in the completion of the canonical section of the *stretta* and the strict part of the *canon*. A general analysis of the differences allows us to refine the respective definitions.

Keywords: *imitation, proposta, risposta, canon, fugue, theme, tight imitation, stretta, chain of strettas.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Milka, Anatoly P. & Yuzhak, Kyra I.* “Stretta vs Canon”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 40–62 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.003.

Works Cited

- [1] Dolzhanskiy, Alexandr N. (1959). *Kratkiy muzykal'nyy slovar'* [A Brief Music Dictionary]. Leningrad: Muzgiz, 518 p. (in Russian).

- [2] Dolzhanskiy, Alexandr N. (1970). “Kratkie svedeniya o polifonii i polifonicheskikh formakh” [“Brief knowledge on polyphony and polyphonic forms”]. In Alexandr N. Dolzhanskiy, *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha* [24 preludes and fugues by Dmitriy Shostakovich], [ed. by Valeriy Mayskiy]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, p. 227–354 (in Russian).
- [3] Milka, Anatoly P. (1975) Otnositel’no funktsional’nosti v polifonii [Concerning the functionality in polyphony]. In Polifoniya: sbornik teoreticheskikh statey [Polyphony: collection of theoretical articles], comp. and ed. by K. Yuzhak. Moscow: Muzyka, pp. 63–103.
- [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. II: *Polifonicheskie formy svobodnogo pis’ma* [Free Style polyphonic forms]. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 248 p. (in Russian).
- [5] Neklyudov, Yuriy I. (1991). *Interpretatsiya i razvitie teorii kontrapunkta taneyevskoy traditsii* [Interpretation and development of the Taneyev tradition in the counterpoint theory]: Cand. Sci. (Arts) diss.: 17.00.02 (PhD), Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory. Leningrad, 217 p. (in Russian).
- [6] Tyulin, Yuriy N. (1964). *Iskusstvo kontrapunkta* [The art of counterpoint]. Moscow: Muzyka, 169 p. (in Russian).
- [7] Yuzhak, Kiralina I. (1965). *Nekotoryye osobennosti stroyeniya fugi Johanna Sebastiana Bach’a: Stretta v fugakh “Khorosho temperirovannogo klavira”* [Some structural features of Johann Sebastian Bach’s fugue. Stretta in fugues of the Well-Tempered Clavier]. Moscow: Muzyka, 104 p. (in Russian).
- [8] Yankus, Alla I. (2020). *K istorii termina stretta v russkoyazychnoy teorii polifonii* [To the history of the term stretta in the Russian-language theory of polyphony]. St. Petersburg, 12 p. (manuscript) (in Russian).
- [9] [Fux, Johann Joseph] (1725). *Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*: Elaborata à Johanne Josepho Fux, Sacræ Cæfareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfecto. Viennæ Austriæ: Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Cæs. Regiæque Catholicæ Majestatis Aulæ-Typographi, 280 p. (in Latin).

© Anatoly P. Milka, 2020

© Kyra I. Yuzhak, 2020

About the Authors

Milka, Anatoly P.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5351-0117>

SPIN-code: 6039-3550

e-mail: milka1939@mail.ru

Doctor of Art History (1984), Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Professor at the Saint Petersburg State University
7/9, University Emb., St. Petersburg 199034, Russia

Yuzhak, Kyra I.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

SPIN-code: 2290-9442

e-mail: kyuzhak@mail.ru

Doctor of Art History (1990), Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia



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

УДК 781.42
ББК 85.318
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.5.004

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

Плотникова, Наталья Юрьевна

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Государственный институт искусствознания
25009 Москва, Козицкий переулок, 5

Аннотация. Василий Титов (ок. 1650 – ок. 1715) — выдающийся русский композитор эпохи барокко, в хоровых произведениях которого для различных составов (от трех до двадцати четырех голосов) ярко представлена имитационная техника. Его «Служба Божия» для двух дискантов и двух басов, созданная в 1680–1690-е годы, в одном из рукописных сборников середины XVIII века получила название «трудная», в первую очередь в связи с большим количеством имитационных форм (простые и канонические имитации, бесконечные каноны и канонические секвенции), а также с необычным для партесного стиля типом тематизма, приближающимся к инструментальному. Особый интерес представляют фуигированные формы, помещающиеся в экспозиционных разделах частей крупного многочастного цикла Службы, их канонические структуры и своеобразная ладовая организация. В задачи автора статьи входит выявление и характеристика имитационных форм Службы с опорой на теорию С. И. Танеева и методику современного полифонического анализа, определение роли полифонии в построении крупных тексто-музыкальных форм.

Ключевые слова: *Василий Титов, Сергей Иванович Танеев, Служба Божия («трудная»), партесный стиль, имитация, канон, канонические секвенции, сложный контрапункт*

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: *Плотникова Н. Ю. Об имитационных формах в четырехголосной Службе Божией («трудной») Василия Титова // Opera musicologica. 2021. Т. 12. № 5 (С). С. 63–79. DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.5.004.*

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

Полифония Василия Титова (ок. 1650 – ок. 1715) — выдающегося русского композитора эпохи барокко, автора около двухсот партесных сочинений в различных жанрах — не раз становилась объектом внимания автора данных строк [Плотникова 2012; Плотникова 2014]. В исследованиях подчеркивалась уникальность одной из восемнадцати известных на данный момент Служб Божиих Василия Титова — четырехголосной Службы для двух дискантов и двух басов — как наиболее сложной в полифоническом отношении. Изобилие имитационных форм, своеобразие тематизма, не вполне типичного для партесного стиля, способствовали появлению характерного подзаголовка Службы — «трудная», зафиксировавшего восприятие этого сочинения современниками композитора.

Цикл этой Службы имеет любопытную источниковедческую историю. Долгое время мне не удавалось составить четырехголосную партитуру: все известные комплекты были неполными. Опираясь на палеографические данные (точных указаний на время создания в рукописях не имеется), представим эти рукописные источники в хронологическом порядке¹.

К концу XVII века относится создание партии первого дисканта (рукопись хранится в Национальном музее во Львове имени Андрея Шептицкого²), к этому же времени примыкают партии первого дисканта и двух басов, обнаруженные в Синодальном певческом собрании Государственного исторического музея³. В первые десятилетия XVIII века создавалась рукопись, ныне хранящаяся в Отделе редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской Академии наук⁴, в 20-е годы XVIII века — партии первого дисканта и двух басов, составляющие комплект ГИМ. Син. певч. собр. № 860 (1–3). Наконец, серединой XVIII века можно датировать партию первого дисканта, хранящуюся в Российском национальном музее

¹ Более подробное описание рукописных источников см.: [Плотникова 2012, 49–52].

² НМЛ. Ркк. 1209.

³ Комплект ГИМ. Син. певч. собр. № 665.

⁴ ОРКиР ГПНТБ СО РАН, собрание академика М. Н. Тихомирова (Тих. 503).

музыки⁵, и две партии басов ГИМ. Син. певч. собр. № 857 (1–2). Таким образом, во всех перечисленных комплектах, создававшихся на протяжении около пятидесяти лет, не сохранилась партия второго дисканта. Ее удалось обнаружить в 2012 году в собрании Придворной певческой капеллы Отдела рукописей Российской национальной библиотеки⁶, но в этом сборнике цикл Службы состоял только из трех частей вместо обычных пяти: «Слава... Единородный Сыне», «Херувимская песнь» и «Достойно есть». На основе этих рукописей была выполнена публикация [Плотникова 2012, 151–172].

Спустя четыре года кандидат искусствоведения И. В. Герасимова нашла в Основном собрании рукописной книги ОР РНБ недостающую партию⁷ из комплекта ГИМ. Син. певч. собр. № 860, что дало возможность составить полную партитуру всей Службы Василия Титова. Еще более неожиданным и важным событием оказалось обнаружение ранее неизвестного рукописного источника Службы в собрании Придворной певческой капеллы⁸. Этот комплект содержит пять партий (но часть их, к сожалению, осенью 2018 года находилась в реставрации), некоторые его фрагменты датируются 80-ми годами XVII века. Можно сделать предварительные выводы о том, что 1) данная рукопись является самой первой известной нам рукописной фиксацией Службы, время создания произведения — 1680–1690-е годы, 2) этот вариант Службы предназначался, вероятно, для восьми голосов, так как имеются партии альты и тенора. Таким образом, тесситурный разрыв между партиями, вызывающий немало вопросов, отсутствовал. Поскольку все остальные списки Службы, в том числе и прижизненные, предназначены для четырех голосов, можно предположить, что Василий Титов самостоятельно выполнил редакцию партитуры, которая и в четырехголосном виде считалась трудной для обычного церковного обихода. Именно поэтому мы можем исследовать вариант для двух дискантов и двух басов как вполне самостоятельный опус.

Целью данной статьи является изучение полифонических форм в полном цикле Службы, задачи: 1) характеристика всего спектра имитационной техники, которой пользовался Титов, 2) выявление роли полифонии в построении крупных текст-музыкальных форм. В статье применяются методы полифонического анализа, разработанные С. И. Танеевым в «Учении о каноне» [Танеев 1929] и принятые в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского⁹.

⁵ РНММ. Ф. 283. № 745.

⁶ ОР РНБ. Ф. 1260. Q. 61.

⁷ ОР РНБ. ОСРК. Q.I. 503.

⁸ ОР РНБ. Ф. 1260. Q. 38, 43, 66–68.

⁹ Укажем, например, труд Н. А. Симаковой [Симакова, 2002].

Служба Титова для двух дискантов и двух басов («трудная») отличается от прочих его сочинений особым характером тематизма. Мелодии, являющиеся основой имитации, содержат шестнадцатые, пунктирный ритм, синкопы, восходящие и нисходящие скачки, имеют активный, энергичный, в буквальном смысле жестовый характер. Тесситуры партий весьма развиты: первый дискант — f^1-h^2 , с постоянной рабочей зоной d^2-a^2 , второй дискант — e^1-a^2 , первый бас — $G-e^1$, второй бас — $F-d^1$. Партитура Титова предназначена скорее для струнных инструментов, чем для вокального ансамбля. Нельзя исключить, что для этого состава и писал некоторые части цикла композитор, начальный этап творчества которого, как предполагается, связан со Смоленском, до 1667 года входившим в состав Речи Посполитой. Служба вызывает ассоциации с музыкой Вивальди, но итальянскому композитору во время создания сочинения Титова было максимум 20 лет, а его первый опус 1705 года еще не был издан. Впоследствии Титов мог создать хоровой вариант, следуя так называемому «правилу атексталис», или «безречному», изложенному Николаем Дилецким в «Музыкальной грамматике»: «Сие есть когда творец пения прежде без речей смышляет пение, после же под ноты текст, сиречь речи полагает смышленным от него нотам подобные» [Дилецкий 1979, 99]¹⁰.

В Службе Василия Титова весьма велик удельный вес имитационных эпизодов, обычно он превышает половину объема песнопения и иногда приближается к двум третям. И это вполне объяснимо жанровой спецификой сочинения: Службы Божии Титова представляют стиль партесного концерта, который, в понимании Н. Дилецкого, представлял собой «глас со гласом борение», или, в переводе Протопопова, «соревнование голоса с голосом» [Дилецкий 1979, 66, 338], то есть опирался на имитационное изложение.

В тексто-музыкальных формах Службы имитационные эпизоды чередуются с аккордовыми или кантовыми, встречаются и фрагменты полимелодического письма. Появление нового раздела обычно связано со сменой текста, но и одна текстовая единица (чаще всего «аллилуйя») может быть воплощена в нескольких полифонических разделах. Последование имитационных эпизодов в некоторых песнопениях Службы образует форму, которую можно назвать мотетной. А. П. Милка относит формы подобного рода, сложившиеся в эпоху Ренессанса, к большим

¹⁰ В переводе В. В. Протопопова: «Правило безтекстовое, называемое по-латыни атексталис, это то, когда композитор задумывает музыку без текста, после же под ноты подставляет слова, подходящие к задуманному» [Дилецкий 1979, 357].

имитационным, использует определение «мотет *имитационный*, опирающийся на разные виды имитационной техники»: «Каждое из звеньев имитационного мотета представляет собой какую-либо малую имитационную форму <...> с развитой свободной частью, либо завершающуюся лишь кадансовой формулой» [Милка 2016, 308].

В богатой палитре имитационной техники Титова особый интерес вызывают формы, охватывающие все четыре голоса: это, прежде всего, фугированные формы, фугато (о них будет сказано ниже), 4-голосные каноны и канонические секвенции I и II разрядов, каноны двойные, в том числе бесконечные. Последние основаны на обмене голосов типа *Stimmtausch* — данный термин, используемый при описании вертикальных перестановок такого рода, например, в квадруплях Перотина [Евдокимова 1983, 49, 53, 63], применим и к аналогичным явлениям эпохи барокко. Н. Дилецкий часто пользуется им в своих четырехголосных концертах, а в «Музыкальной грамматике» относит его к риторическому приему амплификации, то есть расширения композиции: «Временем расширению пения мощно быть когда прежде пел первый кий любо глас послежде второй тожде премененне» («Временами расширению служит и такой прием, когда то, что пел первый какой-либо голос, потом передается во второй») [Дилецкий 1979, 163, 295, перевод — 393]. В Службе Титова такие каноны обычно даются в заключительных разделах, выполняя функцию торможения, замедления движения. Обмен мотивами происходит и у дискантов, и у басов, пропосты вступают одновременно, но иногда бывают случаи и рассредоточенного вступления, что создает эффект четырехголосных имитаций (*ил. 1*):

The image shows a musical score for four voices: D.1 (Soprano), D.2 (Alto), B.1 (Tenor), and B.2 (Bass). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dotted lines connect the notes of different voices, illustrating the imitative structure. The lyrics are "аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя".

Ил. 1. Василий Титов. Служба Божия. «Иже херувимы», тт. 84–86

Fig. 1. Vasilij Titov, *Sluzhba Bozhiya. Izhe kheruvimy*, meas. 84–86

Как уже приходилось отмечать ранее, для имитационных форм Титова чрезвычайно характерен принцип удвоения пропосты, респосты или сразу двух элементов имитации несовершенными консонансами [Плотникова 2014, 10, 57–64]. Часто противосложение становится удвоением, имитация перерастает в параллельное движение, но источником движения является всегда имитационный импульс. В рассматриваемой Службе такой прием используется в простых и канонических имитациях, но более всего в канонических секвенциях I разряда, что всегда приводит к использованию вертикально-подвижного контрапункта, иногда с несколькими показателями. Наиболее сложный в техническом отношении прием представлен в песнопении «Святой Боже», где пропоста трехголосной канонической секвенции у второго баса удвоена первым дискантом (ил. 2).

Ил. 2. Василий Титов. Служба Божия. «Святой Боже», тт. 6–9

Fig. 2. Vasilii Titov, *Sluzhba Bozhiya. Svyatyy Bozhe*, meas. 6–9

Представим далее в таблицах (табл. 1–3) описание всех основных имитационных форм в Службе Василия Титова для двух дискантов и двух басов в трех частях, опубликованных к настоящему времени. По умолчанию принимаются следующие характеристики: интервал имитации — прима, расстояние имитации — полтакта. Все прочие высотные и временные показатели оговариваются, в многоголосных системах фугированного типа и некоторых канонах указаны ступени — начальные тоны пропосты и респосты (респост). При удвоении партии разделяются косой чертой, интервал удвоения не указывается. Если названо количество отделов, имеется в виду точное имитирование, но иногда в последнем отделе точность ослабевает (чаще всего сохраняется ритм, изменяется мелодический материал). Расширенные комментарии даются после таблиц.

Таблица 1. Характеристика имитационных форм в части «Слава... Единородный Сыне»

Номера тактов	Текст	Характеристика имитации
1–5	<i>Слава Отцу и Сыну</i>	4-гол. имитационная система фугированного типа (экспозиция) с ломаным порядком вступления голосов Д2–Б2–Д1–Б1 (V–I–IV) с каноническим изложением (3 отдела) и тройным контрапунктом с двумя полными и одной неполной перестановками
5–6	<i>и ныне и присно</i>	2-гол. простая имитация в нижнюю квинту Б1–Б2 (I–IV) с удвоением простоты и респоты
12–16	<i>и изволивый</i>	2-гол. каноническая имитация Б2–Б1 (с ритмическим вариантом второго отдела)
19–24	<i>от Святыя Богородицы</i>	2-гол. простая свободная имитация в верхнюю кварту Д2–Д1 с расстоянием в 2 такта, со сменой удвоения. С учетом Б2 образуются первоначальное и производное соединение в тройном контрапункте
35–40	<i>смертию смерть поправый</i>	4-гол. каноническая секвенция I разряда, восходящая по квартам. Звено секвенции представляет собой 4-голосный канон с ломаным порядком вступления голосов Д1–Д2–Б2–Б1 (V–V–V–I) из трех отделов
45–48	<i>спрославляемый Отцу</i>	4-гол. канон I разряда с ломаным порядком вступления голосов Б2–Б1–Д1–Д2 (V–V–V–V) из четырех отделов в нижней паре и трех отделов в верхней
49–51		двойной бесконечный канон I разряда типа Stimmtausch
51–52	<i>спаси нас</i>	двойная простая имитация {Д1+ Б1}–{Д2 + Б2}
54–55	<i>Кирие элейсон</i>	4-гол. канон I разряда с ломаным порядком вступления голосов Д2–Б2–Д1–Б1/Д2 (V–I–I–IV), далее возвращается материал первого отдела в Б2
60–62	<i>Си, Кирие</i>	двойной канон из трех отделов в приму (дисканты — басы)
63	<i>Аминь</i>	2-гол. простая имитация Б1–Б2

В этой части Службы наиболее полифонически насыщен первый раздел, сразу задающий не только активность, напористость музыкального высказывания, но и особую ладовую реперкуссию с уклоном в IV ступень основного лада — гармонического ля минора, с двумя каденциями в ре миноре (ил. 3):

Д.1
Д.2
Б.1
Б.2

Сла - ва, сла - ва От - цу и Сы - ну
Сла - ва, сла - ва От - цу и Сы - ну,
Сла - ва, сла - ва От - цу и Сы - ну
Сла - ва, сла - ва От - цу и Сы - ну

и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не и прис - но и во ве - ки ве - ков. А - минь.
Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не и прис - но и во ве - ки ве - ков. А - минь.
и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не и прис - но и во ве - ки ве - ков. А - минь.
Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не и прис - но и во ве - ки ве - ков. А - минь.

Ил. 3. Василий Титов. Служба Божия. «Слава... Единородный Сыне», тт. 1–7

Fig. 3. Vasily Titov, *Sluzhba Bozhiya. Slava... Edinorodnyy Syne*, meas. 1–7

Г. И. Лыжов, размышляя об особенностях такой ладовой структуры, обнаруживает ее и у Лассо: «Ренессансный „ля минор“ — лад с малой терцией и нижнеквинтовым вектором, эолийский лад „субдоминантового крыла“ как некий устойчивый ладовый тип» [Лыжов 2021]. Впоследствии «реликты ладового типа, который условно можно назвать „минор нижнеквартового вектора“» [Лыжов 2021], встречаются и в музыке Василия Титова.

В рассматриваемой Службе аналогичный интервальный план встречается и в других экспозиционных фугированных построениях (начало «Милость мира»), и в собственно канонических, с коротким расстоянием имитации в одну четверть, например, в «Святый Боже», «Кирие элейсон» из этой же части, тт. 66–68 (ил. 4).

В еще более определенном виде «нижнеквартовый вектор» проявляет себя в экспозиционном разделе «Достойно есть» (со вступлением I–IV). Плагальное наклонение ощутимо даже при использовании обычных по-

66
 Д.1 Ки - ри - е, Ки - ри - е э - лей - сон.
 Д.2 Ки - ри - е, Ки - ри - е э - лей - сон.
 Б.1 Ки - ри - е, Ки - ри - е э - лей - сон.
 Б.2 Ки - ри - е э - лей - сон.

Ил. 4. Василий Титов. Служба Божия. «Кирие элейсон», тт. 66–68

Fig. 4. Vasily Titov, *Sluzhba Bozhiya. Kyrie eleison*, meas. 66–68

следований темо-ответного типа от I–V ступеней (начало «Иже херувимы»). Тем не менее, у Титова есть и традиционный вариант экспозиции в начале «Придите, поклонимся».

Подробное описание имитационных форм в песнопениях «Придите, поклонимся», «Святой Боже» и ектениях мы опускаем. Остановимся лишь на каноне в «Аллилуйя» после чтения Апостола (4-гол. канон с прямым порядком вступления голосов Д1–Д2–Б1–Б2 (I–I–I–I, пары дискантов и басов вступают в приму). Он состоит из 15 отделов (тт. 21–30) и охватывает весь раздел целиком (ил. 5). Этот длительный канон демонстрирует классический вид канона как «формы с выводимыми голосами» [Холопов 1978], который практически не встречается в русском барокко. В данном случае все три респосты можно вывести из пропосты, что демонстрирует безусловное знание композитором подобных образцов в западноевропейском искусстве.

21
 Д.1 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.
 Д.2 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.
 Б.1 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.
 Б.2 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.

Ил. 5. (начало)

Fig. 5. (beginning)

Номера тактов	Текст	Характеристика имитации
72–76	<i>Аллилуйя</i>	двойная имитация в нижнюю кварту {Д1+Б1}–{Д2+Б2} с расстоянием вступления в 2 такта
84–88		двойной бесконечный канон I разряда типа Stimmtausch

«Херувимская песнь» содержит наиболее развитый в Службе фугированный раздел. Сразу после экспозиции тема вновь проводится у Д2 от V ступени, но имеет иное мелодическое окончание, далее следует секвенция на начальном мотиве темы с параллельным движением двух дискантов, приводящая к каденции в параллельном мажоре. С-dur определяет дальнейший план проведений от I и V ступеней (тт. 8–10), заключительная высота достигается еще одним квинтовым шагом (II ступень). Титов выстраивает однотемную фугированную форму, не замкнутую в тональном плане (a-moll–G-dur), с акцентом на секвентном развитии темы. Такие развернутые масштабы, мажорное направление модуляции встречаются в Службе только один раз, свидетельствуя о разнообразии композиционных решений Василия Титова.

Таблица 3. Характеристика имитационных форм в части «Достойно есть»

Номера тактов	Текст	Характеристика имитации
1–9	<i>Достойно есть яко воистину</i>	Имитационная система фугированного типа с ломаным порядком вступления голосов Д2–Д1–Б1–Б2 (I–IV–I–IV), с удержанным первым противосложением
9–13	<i>блажити Тя</i>	цепь канонических секвенций I разряда: вначале Д1–Д2, нисходящая по секундам, далее с удвоением и пропосты, и рипосты, с т. 11 — восходящая по секундам
14–18	<i>Присноблаженную и Пренепорочную</i>	2-гол. каноническая секвенция с удвоением и пропосты, и рипосты ¹²
19–21	<i>Матерь Бога нашего</i>	двойная имитация {Д1+Б1} — {Д2+Б2} без противосложений, расстояние имитации — 1,5 такта
31–32	<i>Честнейшую</i>	2-гол. простая имитация Д1–Д2 с удвоением рипосты

¹² Подробный полифонический анализ данного фрагмента см.: [Плотникова 2014, 61].

Номера тактов	Текст	Характеристика имитации
34–37	<i>и славнейшую</i>	2-гол. канон Б 1–Б 2 из девяти отделов в нижнюю квинту, расстояние имитации — 1 четвертная
41–43, 46–48	<i>без истления</i>	2-гол. каноническая секвенция I разряда в контрапункте децимы ($Jv = -9$), восходящая по секундам. Далее на том же мотиве построена 3-гол. каноническая имитация с удвоением пропосты и второй рипосты Д 1 / Д 2–Б 1–Б 2 / Д 1 (также можно охарактеризовать как 2-гол. каноническую секвенцию II разряда с удвоением пропосты), далее следует возвратная 3-гол. имитация с восходящим порядком Б 2–Б 1–Д 2 / Д 1
56–61	<i>Тя величаем</i>	4-гол. каноническая секвенция I разряда с ломаным порядком вступления голосов Д 2–Б 1–Д 1–Б 2 (V–I–I–IV), нисходящая по секундам
62–67		4-гол. каноническая имитация с нисходящим порядком вступления голосов, по квинтам (I–IV–VII–III) из двух отделов в тт. 62–64, далее повторяется без изменений в тт. 65–67

Обратим внимание на раздел с текстом «без истления»: между двумя каноническими построениями помещается эпизод кантового характера на той же теме, таким образом, весь раздел является однотемной композицией, обрамленной различными имитационными построениями, причем техническая сложность приемов и плотность фактуры возрастает.

Служба Божия («трудная») Василия Титова может считаться энциклопедией его имитационной техники в рамках четырехголосия. Нам неизвестны точные образцы, на которые мог опираться Титов. Его тематизм пронизан барочной энергетикой, а в канонической технике ощутимо влияние эпохи Ренессанса. По наблюдениям И. В. Герасимовой, имитационные мотеты с развитой канонической техникой принадлежали Яну Календе, старшему современнику Титова, работавшему при русском дворе Алексея Михайловича [Герасимова 2016, 136–138].

За рамками статьи остается анализ моделей «возшествия» и «низшествия», описанных Николаем Дилецким, который считал их необходимыми прежде всего «ради концертного пения» [Дилецкий 1979, 68, 340] и предполагал в большинстве случаев именно имитационное их воплощение. Такое соотнесение позволит выявить своеобразие решений Титова, которые весьма часто выходят за рамки примеров, описанных Дилецким. Дальнейшее изучение рукописных источников, возможно, приведет

к составлению восьмиголосной партитуры рассматриваемой «Службы Божией» и к новым выводам относительно рассмотренных имитационных форм в условиях двуххорности.

Литература

- [1] Герасимова 2016 — *Герасимова И. В.* Ян Календа: партесное письмо композитора середины XVII века // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: материалы международной научной конференции. Вып. 1 / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. Москва: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 131–144.
- [2] Дилецкий 1979 — *Дилецкий Н. П.* Идея грамматики мусикийской / Публикация, перевод, иссл. и коммент. Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1979. 641 с. (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7).
- [3] Евдокимова 1983 — *Евдокимова Ю. К.* Многоголосие средневековья. X–XIV века. Москва: Музыка, 1983. 454 с. (История полифонии. Вып. 1 / под общ. ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова).
- [4] Лыжов 2021 — *Лыжов Г. И.* «Ля минор» в сочинениях Лассо, Шютца и Титова // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: материалы международной научной конференции (18–19 ноября 2019 года). Вып. 3 [сборник статей] / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. Москва: [2021, в печати].
- [5] 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.
- [6] Плотникова 2012 — *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследование и публикация. Москва: изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2012. 264 с.
- [7] Плотникова 2014 — *Плотникова Н. Ю.* Полифония Василия Титова: учебное пособие по полифонии для студентов музыкальных вузов. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 128 с.
- [8] Симакова 2002 — *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. I: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2002. 528 с.
- [9] Танеев 1929 — *Танеев С. И.* Учение о каноне / подготовлено к печати В. М. Беляевым. Москва: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1929. 195 с.
- [10] Холопов 1978 — *Холопов Ю. Н.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. статей / сост. Ю. К. Евдокимова., В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. Москва: Музыка, 1978. С. 127–157.

Сведения об авторе

Плотникова, Наталья Юрьевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7406-7740>

SPIN-код: 3119-0342

e-mail: n_y_plotnikova@mail.ru

Доктор искусствоведения (2013), профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания
125009 Москва, Козицкий переулок, 5

On Imitation Forms in the Four-Part Divine Service (“Difficult”) by Vasilii Titov

Plotnikova, Natalia Yu.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
State Institute of Art Studies
5 Kozitsky pereulok, Moscow 125009, Russia

Abstract. Vasilii Titov (c. 1650–c. 1715) is an outstanding Russian composer of the Baroque era, who brilliantly used imitation techniques in his choral works for choirs of wide range (from three to twenty-four voices). In one of the manuscript collections of the mid-18th century, his Divine Service for two treble and two bass voices, composed in the 1680–90s, is referred to as ‘difficult’ — primarily due to the multitude of imitations (both simple and canonic, including perpetual canons and canonic sequences), as well as to the peculiarities of the work’s thematic material, close to the instrumental nature, which is unusual for the *partesny* style. Of particular interest are the fugue forms that are located in the exposition sections of the parts of a large multi-part cycle of the Service, their canonical structures and a kind of modal organization. The tasks of the author of the article include identifying and characterizing the imitation forms of the Service based on the theory of Sergey I. Taneyev and the methodology of modern polyphonic analysis, and defining the role of polyphony in large-scale vocal forms.

Keywords: *Vasilii Titov, Sergey I. Taneyev, Divine Service (“difficult”), partesny style, imitation, canon, canonic sequences, complex counterpoint.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Plotnikova, Natalia Yu.* “On Imitation Forms in the Four-part Divine Service (‘Difficult’) by Vasilii Titov”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 63–79 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.004.

Works Cited

- [1] Gerasimova, Irina V. (2016). “Yan Kalenda: partesnoe pis'mo kompozitora serediny XVII veka” [“Yan Kalenda: partes writing by a mid-17th century composer”]. In *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Russian Musical Baroque: Tendencies and Perspectives of Research. Materials of the international scientific conference]. Iss. 1, ed. by Natalia Yu. Plotnikova. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovnaniya, pp. 131–144 (in Russian).

- [2] Diletskiy, Nicolay (1979). *Idea grammatiki musikiyskoy* [*An Idea of Music Grammar*], ed. by Vladimir V. Protopopov. Moscow: Muzyka, 641 p. (in Russian). (Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva [Monuments of Russian Musical Art]. Iss. 7).
- [3] Evdokimova, Yulia K. (1983). *Mnogogolosie srednekov'ya. X–XIV veka* [*Polyphony of the Middle Ages. X–XIV centuries*]. Moscow: Muzuka, 454 p. (Istoriya polifonii [The History of Polyphony]: in 7th issue. Iss. 1) (in Russian).
- [4] Lyzhov, Grigoriy I. (2021). “‘Lya minor’ v sochineniyakh Lasso, Schütz’a i Titova” [“‘A-moll’ in the works of Lasso, Schütz and Titov”]. In *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [*Russian Musical Baroque: Tendencies and Perspectives of Research. Materials of the international scientific conference*]. Iss. 3, ed. by Natalia Yu. Plotnikova. Moscow [forthcoming] (in Russian).
- [5] Milka, Anatoly P. (2016a). *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: Kompozitor • Saint Petersburg, 336 p. (in Russian).
- [6] Plotnikova, Natalia Yu. (2012). *Russkoe partesnoe mnogogolosie kontsa XVII — pervoy poloviny XVIII veka. Sluzhby Bozhii Vasiliya Titova: Issledovanie i publikatsiya* [*The Russian Partesny Chant between the end of the 17th and the first half of the 18th centuries: Divine Services by Vasilii Titov*]. Moscow: Izdatel'stvo Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, 264 p. (in Russian).
- [7] Plotnikova, Natalia Yu. (2014). *Polifoniya Vasiliya Titova* [*Vasilii Titov's Polyphony*]: a textbook on polyphony for students of music universities. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 128 p. (in Russian).
- [8] Simakova, Nataliya A. (2002). *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika* [*The Counterpoint of the strict style and the fugue. History, theory, practice*]. Pt. 1: *Kontrapunkt strogogo stilya kak khudozhestvennaya traditsiya i uchebnaya distsiplina* [*Strict style counterpoint as an artistic tradition and academic discipline*]. Moscow: Izdatel'skiy Dom “Kompozitor”, 528 p. (in Russian).
- [9] Taneyev, Sergey I. (1929). *Ucheniye o kanone* [*Doctrine of the Canon*], prepared for print by Victor M. Belyaev. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzykal'nyy sektor, 195 p. (in Russian).
- [10] Kholopov, Yuriy N. (1978). “Kanon. Genezis i rannie etapy razvitiya” [“Canon. Genesis and early stages of development”]. In *Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriey muzyki* [*Theoretical observations on the history of music*]: Collection of works, ed. by Yulia K. Evdokimova, Vsevolod V. Zaderatskiy, Tamara N. Livanova. Moscow: Muzyka, pp. 127–157 (in Russian).

About the Author

Plotnikova, Natalia Yu.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7406-7740>

SPIN-код: 3119-0342

e-mail: n_y_plotnikova@mail.ru

Doctor of Art History (2013), Professor of the Music Theory Department at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

Leading Researcher at the State Institute of Art Studies

5 Kozitsky Lane, Moscow 125009, Russia



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

УДК 781.42

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.005

Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции

Тарасевич, Николай Иванович

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Аннотация. Музыкальное искусство Ренессанса представлено тремя важнейшими техниками — *cantus floridus* (с. fl.), *cantus firmus* (с. f.) и техникой сквозного имитационного письма. Каждая из них располагает собственной «программой» работы с материалом: с. f. — ритмическим выделением напева, с. fl. — колорированным изложением первоисточника, сквозное имитационное письмо — богатой имитационной работой. Общей является функция первоисточника — тематической основы произведения.

В обозначенном временном поле названные техники реализуются принципиально нелинейно. Возможно, это объясняет ситуацию с их взаимодействием: колорирование (примета с. fl.) проникает в с. f., в композициях на с. f. нередко встречается имитационное письмо, а в сквозном имитационном письме подчас ощутимы и с. f., и колорирование. Отмеченная особенность анализируется на примере сочинения «*Maria zart*» Людвига Зенфля.

Взаимодействие техник актуально не только для Возрождения. В связи с музыкой рубежа XX–XXI веков Ю. Н. Холопов и В. С. Ценова отмечают: «Часто соединение разных техник становится сильнейшим смысловым стержнем, на котором держится конструкция сочинения». Таким образом, для эволюции музыкального искусства данный процесс в целом естествен. Поэтому сама постановка проблемы представляется актуальной.

Ключевые слова: *Людвиг Зенфль, «Maria zart», cantus floridus, cantus firmus, сквозное имитационное письмо.*

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: *Тарасевич Н. И.* Людвиг Зенфль. «*Maria zart*»: к проблеме взаимодействия техник композиции // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 80–94. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.005.

Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции

Способы интерпретации первоисточника в музыкальном искусстве XV–XVI веков различны. Достигается это средствами тех или иных композиционных техник. Основные из них¹ — *cantus floridus* (с. fl.)², *cantus firmus* (с. f.)³ и техника сквозного имитационного письма⁴. Таковые хорошо узнаются: ритмическое выделение напева в с. f., колорированное изложение первоисточника в с. fl., имитационная работа в сквозном имитационном письме. Общим является обращение к первоисточнику — тематической основе произведения. Именно первоисточник — *cantus prius factus* (с. pr. f.) — становится важнейшей интонационной составляющей.

Критерии композиционных техник в отечественном и зарубежном музыкознании обозначены. При всей четкости деления, однако, постоянны случаи проникновения одной техники в другую. Тенор может обнаруживать явные признаки с. f., в то время как свободные голоса подчинены имитационности. Или в сочинениях, где присутствие сквозного имитационного письма неоспоримо, ощутима явная опора на с. f.-план. Имеют место и случаи колорирования, проникающего и в технику с. f., и в сквозное имитационное письмо⁵. Данные примеры наводят на мысль о сочетании различных техник композиции.

¹ Речь идет о наиболее показательных техниках. Н. А. Симакова, к примеру, отмечает и другие. См.: [Симакова 2002b, 402].

² *Cantus floridus* (лат.) — букв. «цветистый напев», «украшенный цветами напев». В самом общем плане техника основана на опевании, колорировании опорных тонов первоисточника. Время расцвета — конец XIV – 1-я пол. XV века. Показательна для Данстейбла, Дюфаи, отчасти Окегема. Генетически восходит к мелизматическому органуму эпохи Сен-Марсьяля (конец XI – 1-я треть XII века). Синоним с. fl. — *cantus fractus* («дробный напев»).

³ *Cantus firmus* (лат.) — «прочный напев», «нерушимый напев». В «классическом» виде — техника многоголосной композиции, основанная на последовательном проведении напева (заимствованного — церковного, светского, позже — не обязательно заимствованного), обычно выделяемого крупными (иногда одинаковыми — *cantus planus*) длительностями. Показательна для 2-й пол. XV – 1-й пол. XVI века: Дюфаи, Окегем, Обрехт, Жоскен, Ла Рю.

⁴ Сквозное имитационное письмо — современный термин, представляющий собой кальку с нем. (*durchimitationen Stil*) и англ. (*continuous imitation*). Как вид техники основано на последовательной имитационной работе с тематическим материалом (музыкальной темой). Расцвет — 2-я треть XVI века. Типична для Жоскена, Ла Рю, Палестрины, Лассо.

⁵ О техниках композиции см.: [Sparks 1963]; [Евдокимова, Симакова 1982]; [Симакова 2002b]; [Тарасевич 1994].

О возможности взаимодействия техник говорится в диссертации «Проблемы тематизма в музыке Ренессанса» автора настоящей статьи. Проведенный в ходе исследования анализ мессы Дж. Палестрины «De Beata Virgine» убеждает, что «мотивная разработка легко взаимодействует с письмом на *c. f.*», а «реальная творческая практика, наряду с „чистыми“ формами... располагает большим количеством примеров, где техники взаимодействуют» [Тарасевич 1994, 221]. К тому же мнению склоняется Н. А. Симакова. В первом томе книги «Контрапункт строгого стиля и fuga» ученый указывает, что типичное для Ренессанса видоизменение материала активно затрагивает область работы с первоисточником. Как следствие, возникает сложность в классификации самих композиционных техник. Одна техника может вбирать в себя приметы другой [Симакова 2002b, 401–402]. В более позднем труде «Азбука полифонии» Симакова вновь возвращается к идее взаимодействия композиционных техник: «встречается немало произведений <...> где одни части выполнены в технике сквозного имитационного письма, а другие — в технике на *c. f.*»; кроме того, «очень часто письмо на *c. f.* непосредственно сочетается со сквозным имитационным письмом» [Симакова 2013, 190]. Занимающее нас явление также исследуется на примере творчества Пьера де Ла Рю [Сундукова 2016].

Что же порождает взаимодействие? Излагаемое ниже мнение Н. А. Симаковой кажется более чем справедливым: «Несмотря на то, что техника сквозного имитационного письма и техника письма на *c. f.* различны по своей природе, тем не менее, они не чужды друг другу» [Симакова 2013, 190]. Впрочем, возможно и иное толкование. История — процесс явно не унитарно-стадиальный, и в обозначенном временном поле техники реализуются принципиально нелинейно, «накладываясь» друг на друга. Во 2-й пол. XV — начале XVI века письмо на *c. f.* достигает пика развития. В то же самое время техника *cantus floridus*, напротив, угасает. Но не исчезает вовсе: важнейший ее прием — колорирование — частый гость в иных композиционных условиях. Сквозное имитационное письмо близко к совершенству в XVI веке, при жизни выдающихся мастеров — Палестрины и Лассо. В эпоху Ла Рю, Жоскена и их современников оно начинает свой путь: композиторы, работая зачастую с его важнейшими приемами (имитациями, вычленением тематических мотивов, фраз), еще мыслят категориями *c. f.*

Взаимодействие техник письма возможно на нескольких уровнях. Сочетание в одновременности — свидетельство *симультанного* (по вертикали) уровня. Такие сочетания показательны для *c. f.* и сквозного имитационного письма. Яркий пример — месса Якоба Обрехта «Fortuna

desperata». Здесь взаимодействуют с. f. и пародия: в *Kyrie II* и *Agnus Dei III* наряду со звучащим в супериусе с. f. используются начальные такты одноименной шансон, лежащей в основе мессы. Подобный случай есть и в одноименной мессе Жоскена, где в *Agnus Dei I* на проходящий в многократном ритмическом увеличении с. f. накладывается имитационное изложение контрапунктирующих голосов. Сюда же можно отнести и колорирование, часто проникающее в недра различных композиционных техник.

Неодновременное взаимодействие техник показательно для *консекутивного* (по горизонтали) уровня⁶. Он типичен для циклических форм, предполагает разновременное, рассредоточенное применение (например, в разных частях или разделах мессы или крупных одночастных произведениях). Техники сменяют одна другую. В большей мере сочетаются с. f. и сквозное имитационное письмо. Как в мессе Жоскена Дебре «*L'homme armé*» (*sexti toni*): в *Kyrie I* и в *Sanctus* проступают черты парафразы, а в других частях устанавливается приоритет письма на с. f. Вопрос доминирующей техники решается в пользу той, что явно главенствует (хотя бы в количественном отношении). Хотя подчас установить приоритет той или иной техники задача далеко не простая.

Возможно сочетание уровней (симультанного и консекутивного). В искусно написанной всё тем же Жоскеном мессе «*Pange lingua*» показателен в этом отношении *Agnus Dei II*: имитационные разделы чередуются с разделами, выполненными в технике письма на с. f. Все это — свидетельство того, что на практике приходится иметь дело со случаями взаимодействия композиционных техник. В самом деле: область работы с первоисточником в эпоху Ренессанса многообразна. Различно можно трактовать и сам первоисточник, и контрапункт голосов, и формообразование. Это позволяет поставить проблему взаимодействия композиционных техник как *отдельную*, требующую специального рассмотрения.

В центре нашего внимания — духовная песня Людвиг Зенфля, которого Зебальд Хейден называл «главным среди музыкантов всей Германии» («*in musica totius Germaniae nunc princeps*»)⁷. Его сочинения фигурируют во многих трактатах того времени, в том числе Хейдена, Глареана, Фабера. У Зенфля две обработки песни «*Maria zart*» — четырехголосная и пятиголосная. Нас будет интересовать четырехголосный образец с текстом *Maria zart, von edler Art*. Из пяти представленных в Вакернагелев-

⁶ Определения *симультанной* и *консекутивной* по отношению к разновидностям *Quodlibet* вводит Н. А. Симакова [Симакова 2002а, 125]. Эти термины уместно использовать и в отношении композиционных техник.

⁷ Речь о трактате «*De arte canendi*».

ском церковном лексиконе (Wackernagel Kirchenl.) вариантов самые ранние — из Вернигерёдеровской (ок. 1488) и из Мюнхенской (ок. 1505) рукописей. Сохранился также неполный вариант текста⁸.

Использование техники *c. f.* в «Maria zart» Зенфля не вызывает сомнений. Здесь она показана в своем классическом виде — последовательного проведения напева, выделенного крупными длительностями (в современной нотации целыми нотами, бревисами, изредка половинными)⁹. Первоисточник заимствуется полностью, делится на фразы, которые следуют друг за другом, отделяясь паузами¹⁰. Таковых 15 фраз, если учитывать повторность 1-й и 2-й фраз с другим текстом, что отвечает особенностям формы *bar* (ил. 1):

Деление на фразы осуществляется в полном соответствии с текстом: 15 строкам отвечает 15 мелодических фраз. Помимо этого, техника *c. f.* представлена целым рядом признаков, в совокупности образующих систему работы с первоисточником. Примечательно расположение — низкий голос, в данном случае бас. Будучи горизонтальным стержнем формы, *c. f.* выполняет важнейшие функции — базиса, оплота композиции, на котором она выстраивается, и источника тематизма. Базовое положение как раз подчеркивают крупные длительности, словно живущие в ином временном измерении. Тематическое — именно *c. f.* служит источником, из которого извлекается материал контрапунктирующих голосов. Данный прием, в целом типичный для эпохи, встречается у Жоскена, Ла Рю, Палестрины. В пределах сочинения первоисточник звучит один раз, что сравнимо с однократной вариацией¹¹. Типично это для малых форм — мотета, песни.

Особая проблема *c. f.* — его диспозиция, то есть распределение в пределах композиции. Диспозиция, или *c. f.*-план, нередко основывается на выверенных числовых соотношениях (пропорциях) между *c. f.*-тонами и *c. f.*-паузами¹². В случае с «Maria zart» Зенфля устанавливаются

⁸ См. об этом: [Wrede 1919, 182]; [Kmetz 2013, 447–476].

⁹ Напев помещается в басу.

¹⁰ Что с точки зрения композиционного целого можно объяснить влиянием риторики. Воздействие риторики, столь осязаемое в эпоху барокко, заметно уже в ренессансный период. В прерывании *c. f.* паузами можно усмотреть проявление принципа *partitio*. См. об этом: [Дубравская 1996, 281].

¹¹ Вариацией, если иметь в виду существование первоисточника на прекомпозиционном уровне. В мессе первоисточник излагается однократно, если он представляет собой григорианскую мессу. Таковы мессы Гийома де Машо «Notre Dame», Палестрины «De Beata Virgine» и «In majoribus duplicibus», Ла Рю «De Beata Virgine».

¹² Числовые пропорции, как и проблема числа в эпоху Ренессанса, занимают творцов в большой мере, ведь в соответствии с пифагорейской традицией в музыке видели прежде всего науку о звучащем числе. Вопрос достаточно хорошо описан в литературе. См.: [Евдокимова 1989]; [Евдокимова, Симакова 1983]; [Дубравская 1996]; [Тарасевич 2007].

1,3
Ma - ri - a zart, von e - dler art,
du hast aus macht her wi - der bracht,

2,4
ein ros on al - le do - ren
das vor lang was ver - lo - ren

5
durch A - dams fal; dir hat die wal

6
sent Ga - bri - el ver - spro - chen.

7
hilf dass nit werd ge - bro - chen,

8
mein sünd und schuld;

9
er - wirb mir huld,

10
dann kein trost ist,

11
wo du nicht bist

12
barm - her - zi - keit er - wer - ben.

13
Am letz - ten end,

14
ich bit, nicht wend

15
von mir in mei - nem ster - ben.

Ил. 1. Л. Зенфль. «Maria zart»: cantus firmus — напев первоисточника, разделенный на фразы

Fig. 1. Ludwig Senfl. *Maria zart*: cantus firmus — the chant, divided into phrases

фиксированная протяженность звучащих фраз первоисточника и ритм смен самой протяженности. В тактовом измерении это $4\frac{1}{2}$ и $2\frac{1}{2}$ такта¹³. Фразы до седьмой включительно охватывают $4\frac{1}{2}$ такта, с восьмой по четырнадцатую — $2\frac{1}{2}$ ¹⁴. Последняя, пятнадцатая фраза вновь объемлет $4\frac{1}{2}$ такта, корреспондируя, тем самым, с началом сочинения.

Мы рассмотрели только один параметр произведения Людвиг Зенфля — тот, что связан с идеей с. f. Обратимся теперь к верхним голосам. Способ их реализации отвечает особенностям сквозного имитационного письма и укладывается в представления о так называемой мотетной форме¹⁵. Синтаксической единицей такой формы, как известно, выступает строка (стих), обладающая смысловой законченностью. Завершенность мысли подчеркивается знаками препинания; таким образом, происходит отграничение законченных по мысли разделов текста.

Музыкальное формообразование находится в теснейшей связи с текстом, даже в зависимости от него, ведь строка определяет протяженность музыкальной фразы, с ее окончанием завершается музыкальный раздел. На последование фраз-разделов и опирается музыкальная форма. В целом мотетная форма тяготеет к сквозному принципу формообразования: обновление текста влечет за собой смену тематического материала. Характерна многоэтапность, то есть наличие нескольких разделов, построенных по определенному композиционному принципу. Другое важное ее свойство — многотемность, поскольку в основу музыкального раздела кладется самостоятельная тема. Понятно, что критерием членения формы выступают, с одной стороны, материал, что позволяет либо объединить текстовые разделы в один музыкальный (при наличии общей темы), либо, напротив, разделить текстовый раздел на несколько музыкальных (ввиду различия тематизма), а с другой — цезуры, служащие важнейшим средством обособления разделов.

Пласт верхних голосов Lied Зенфля образует мотетную форму из 15 разделов (если учитывать заложенную в бар-форме повторность). Количество, как видим, совпадает с текстом, имеющим такое же число строк¹⁶:

¹³ Исключения составляют первая и третья фразы, звучащие пять тактов: тем самым определяется их инициальное положение.

¹⁴ Кроме двенадцатой фразы, занимающей $4\frac{1}{2}$ такта.

¹⁵ Термин В. В. Протопопова. Об особенностях анализа мотетной формы см.: [Тарасевич 2019, 231–245].

¹⁶ Орфография и пунктуация оригинальные.

Номер строки	Текст
1	Maria zart, von edler art,
2	ein rosen alle doren,
3	du hast aus macht herwider bracht,
4	das vor lang was verloren
5	durch Adams fal; dir hat die wal
6	sent Gabriel versprochen,
7	hilf daß nit werd gebrochen,
8	mein sünd und schuld
9	erwird mir huld,
10	dann kein trost ist,
11	wo du nicht bist
12	barmherzikeit erwerben.
13	Am letzten end,
14	ich bit, nicht wend
15	von mir in meinem sterben

Ил. 2. Л. Зенфль. «Maria zart». Текст

Fig. 2. Ludwig Senfl. *Maria zart*. Text

Помимо текста, факторами членения служат тематизм, каденции и особая логика изложения *s. f.* Рассмотрим каждый из параметров в отдельности.

В основе каждого раздела лежит самостоятельная тема¹⁷. Всего насчитывается 15 музыкальных тем, как результат — многоэтапная форма, основанная на политемности. Принципами тематизации служат повторность, при которой малая тема (*punto*) продвигается имитационно по голосам в кварто-квинтовой диспозиции. Источник тематизма — *cantus prius factus*, что в целом соответствует концепции сквозного имитационного письма: на прекомпозиционном этапе совершается отбор «пригодных» для развития тем. В имитации участвуют все голоса. Так достигается их равноправие с точки зрения роли — все они являются носителями тематизма.

¹⁷ «Малая тема», как ее называет В. В. Протопопов. См.: [Протопопов 2002, 101–131]; [Тарасевич 1992, 79–99]; [Тарасевич 2007, 380–389].

Развитие осуществляется по принципу вариационного прорастания, когда устанавливается тождество в начальной части и различие в продолжающей¹⁸. Глубина преобразований может быть различна. В большей мере она касается ритмического аспекта, хотя возможны варианты мелодии, преобразованной средствами орнаментального варьирования (колорирования). Однако какой бы она ни была, благодаря неизменному *initio* тема хорошо узнается, ее репрезентирующие возможности реализуются в полной мере. В связи с особенностями тематического развития отметим наложение фраз второй фразы на окончание первой (соответственно, четвертой и третьей, т. 15) и контрапунктирование одиннадцатой и двенадцатой фраз (т. 89).

Обособлению разделов способствуют каденции, каждая из которых выполняется при помощи тех или иных каденционных формул, клаузул. Сила кадансирования различна. Отчетливее всего выделяются окончания разделов второго (соответственно, четвертого), седьмого, восьмого (прерванная каденция), десятого, двенадцатого, четырнадцатого и пятнадцатого. Каденционный план сочинения в целом отвечает особенностям ля фригийского: каденции расположены на I, III, IV, V, VI и VII ступенях, обрисовывая основные принципы лада. Разграничению разделов способствует и особый статус баса, вступающего последним в роли *c. f.*¹⁹ и выполняющего тем самым функцию своеобразного рефрена, подводящего итог основных «сюжетных» событий. Как результат — взаимодействие двух композиционных техник в одновременности (по вертикали) — *c. f.* и сквозного имитационного письма, причем каждая из техник представлена свойственной ей программой работы с тематическим материалом.

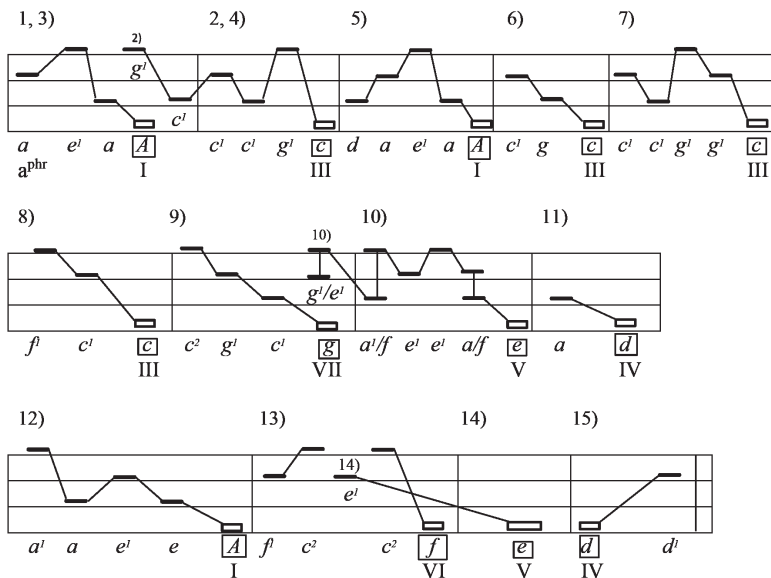
Вместе с тем, взаимодействие техник не сводится к простому суммированию приемов, лежащих в разных плоскостях. Результатом интегрирования всегда является некое новое качество, не свойственное структуре в отдельности. В нашем случае это не только результирующая роль *c. f.*, вступающего последним, но и «реакция» ладовой реперкуссии образующих мотетную форму голосов на высотную позицию *c. f.* То есть высота проведения темы в мотетной форме зависит не от лада сочинения, а от первой ноты *c. f.*

В первом разделе *c. f.* звучит от А. Верхние голоса вступают от *a*, *e*, *a* (то есть от I и V ступеней). Во втором разделе это *c*, альт, тенор и сопрано

¹⁸ «Вариационное тождество», «вариационное прорастание» и «вариационное обновление» — термины В. В. Протопопова. См.: [Протопопов 1977, 102–108]; [Протопопов 2002, 101–131].

¹⁹ Исключение — последний раздел.

звучат от *c*, *c* и *g* (вновь I и V ступени). В третьем разделе — вновь звук *A*, реперкуссия верхних голосов — *d*, *a*, *e*, *a* (IV, I, V, I ступени). И так далее. То есть всякий раз именно *c.f.* является регулятором интервальных отношений между верхними голосами. Характер взаимоотношений *c.f.* и сквозного имитационного письма демонстрирует нижеприводимая схема²⁰:



Ил. 3. Л. Зенфль. «Maria zart». Схема
 Fig. 3. Ludwig Senfl. *Maria zart*. Scheme

Взаимодействие техник актуально не только для искусства Возрождения. Вопрос этот поднимается в связи с музыкой конца XX — начала XXI века. Ю. Н. Холопов и В. С. Ценова отмечают: «Часто соединение разных техник становится сильнейшим смысловым стержнем, на котором держится конструкция сочинения» [Ценова, Холопов 2007, 563–575]. Таким образом, для эволюции музыкального искусства данный процесс в целом естественен. По этой причине сама постановка проблемы представляется чрезвычайно актуальной.

²⁰ На схеме звуки вступления *c.f.* взяты в квадратные рамки; без рамок — высота вступления малых тем, арабскими цифрами — разделы формы, римскими — ступени, на которые приходится каденции.

Литература

- [1] Дубравская 1996 — *Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век. Москва: Музыка, 1996. 421 с. (История полифонии. Вып. 26).
- [2] Евдокимова, Симакова 1982 — *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения. *Santus prius factus* и работа с ним. Москва: Музыка, 1982. 252 с.
- [3] Евдокимова 1989 — *Евдокимова Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения. XV век. Москва: Музыка, 1989. 414 с. (История полифонии. Вып. 2а).
- [4] Протопопов 1977 — *Протопопов В. В.* Проблема формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка. 1977. № 3. С. 102–108.
- [5] Протопопов 2002 — *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / редкол.: Т. Н. Дубравская (сост.), И. К. Кузнецов, Н. А. Симакова, Ю. Н. Холопов. Москва: [Московская консерватория], 2002. С. 101–131. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 33).
- [6] Симакова 2002а — *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1985. 360 с.
- [7] Симакова 2002б — *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2002. 528 с.
- [8] Симакова 2013 — *Симакова Н. А.* Азбука полифонии: Учебное пособие с веселыми картинками и весьма «строгими» нотными примерами. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. 352 с.
- [9] Сундукова 2016 — *Сундукова Л. И.* Техники письма в творчестве Пьера де Ла Рю (на примере месс, посвященных Деве Марии): дипл. работа / науч. рук. Н. И. Тарасевич. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2016. 116 с.
- [10] Тарасевич 1992 — *Тарасевич Н. И.* «Тема» как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка: Творчество, исполнение, восприятие: сборник научных трудов / отв. ред. В. В. Протопопов, Е. В. Назайкинский; ред.-сост. Т. Н. Дубравская; ред. Л. Н. Логинова. Москва: Московская консерватория, 1992. С. 79–99.
- [11] Тарасевич 1994 — *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке Ренессанса: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1994. 306 с.
- [12] Тарасевич 2007 — *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Адриан Пети Коклико. *Compendium musicis (1552)* / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. С. 247–484.
- [13] Тарасевич 2019 — *Тарасевич Н. И.* Еще раз о технике сквозного имитационного письма: методика анализа // Проблемы изучения старинной музыки: сб. ста-

- тей по материалам междунар. конф. 4–5 декабря 2014 года. Санкт-Петербург: Скифия-Принт, 2019. С. 231–245.
- [14] Ценова, Холопов 2007 — *Ценова В. С., Холопов Ю. Н.* Смешанные техники // Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2007. С. 563–575.
- [15] Kmetz 2013 — *Kmetz J.* The Songs of Ludwig Senfl: the Sources, the Problems // *Senfl-Studien 2* / hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster. Bd. 7. Tutzing: Hollitzer Verlag, 2013. S. 447–476.
- [16] Sparks 1963 — *Sparks E. H.* Cantus firmus in mass and motet. 1420–1520. Berkley and Los Angeles: Univ. of California press, 1963. 504 p.
- [17] Wrede 1919 — *Wrede Ferd.* Maria zart // *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur.* 1919. № 56. Bd. 3/4. S. 182.

© Н. И. Тарасевич, 2020

Сведения об авторе

Тарасевич, Николай Иванович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1092-0949>

SPIN-код: 4187-1790

e-mail: nik9649@yandex.ru

Доктор искусствоведения (2007), доцент, Заслуженный работник культуры РФ, проректор по учебно-методическому объединению, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Ludwig Senfl. “Maria Zart”: On the Problem of Composition Techniques Interaction

Tarasevich, Nikolay I.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009 Russia

Abstract. The musical art of the Renaissance is represented by three major techniques: *cantus floridus* — (c. fl.), *cantus firmus* (c. f.) and continuous imitation writing. Each of them implies its own “program” of working with the material: c. f — rhythmic accentuation of the melody, c. fl. — colorized presentation of the original source, continuous imitation writing techniques — rich imitation work. Common for the three is the function of the original source, i. e. the thematic basis of the work.

In the Renaissance time these techniques develop a fundamentally nonlinear way. This may explain their interaction: coloring (the sign of c. fl.) penetrates into c. f., in compositions with c. f. one can often find imitation writing, and in continuous imitation writing both c. f. and coloring are often felt. The noted feature is analyzed on the example of the composition “Maria zart” by Ludwig Senfl.

Interaction of the techniques is relevant not only for the Renaissance. Referring to the music of the turn of the XX–XXI centuries, Yuriy Kholopov and Valeriya Tsenova note: “Often the combination of different techniques becomes the strongest semantic core on which the composition structure rests”. Thus, for the evolution of musical art, this process is generally natural. Therefore, problem itself seems quite relevant.

Keywords: *Ludwig Senfl, “Maria zart”, cantus floridus, cantus firmus, continuous imitation writing.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Tarasevich, Nikolay I.* Ludwig Senfl. “ ‘Maria Zart’: On the Problem of Composition Techniques Interaction”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 80–94 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.005.

Works Cited

- [1] Dubravskaya, Tatyana N. (1996). *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek.* [Renaissance music. XVI century]. Moscow: Muzyka, 421 p. (Istoriya polifonii [History of polyphony]: in 7 issues. Issue 2B) (in Russian).
- [2] Evdokimova, Yulia K. & Simakova, Natalya A. (1982). *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. Cantus prius factus i rabota s nim* [Music of the Renaissance. Cantus prius factus and working with it]. Moscow: Muzyka, 252 p. (in Russian).

- [3] Evdokimova, Yulia K. (1989). *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XV vek. [Music of the Renaissance. XV century]*. Moscow: Muzyka, 414 p. (Istoriya polifonii [History of polyphony]. Issue 2a) (in Russian).
- [4] Protopopov, Vladimir V. (1977). “Problema formy v polifonicheskikh proizvedeniyakh strogogo stilya” [“The problem of form in polyphonic works of strict style”]. In *Sovetskaya Musyka*, no. 3 (1977), pp. 102–108 (in Russian).
- [5] Protopopov, Vladimir V. (2002). “Problema mysikal’no-tematicheskogo yedinstva v messakh Palestriny” [“The problem of musical-thematic unity in the Palestrina’s masses”]. In *Russkaya kniga o Palestrine: sbornik nauchnykh trudov: K 400-letiyu so dnya smerti [Russian book about Palestrina: collection of scientific works]*, editorial board: Tatiana N. Dubravskaya (comp.), Igor K. Kuznetsov, Nataliya A. Simakova, Yuriy N. Kholopov. Moscow: [Moscow Conservatory], pp. 101–131. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 33) (in Russian).
- [6] Simakova, Nataliya A. (1985). *Vokal’niye zhanry epokhi Vozrozhdeniya [Vocal genres of the Renaissance]*. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Tchaikovskogo, 360 p. (in Russian).
- [7] Simakova, Nataliya A. (2002). *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika [The Counterpoint of the strict style and the fugue. History, theory, practice]*. Pt. 1: “Kontrapunkt strogogo stilya kak khudozhestvennaya traditsiya i uchebnaya distsiplina” [“Strict style counterpoint as an artistic tradition and academic discipline”]. Moscow: Izdatel’skiy Dom “Kompozitor”, 528 p. (in Russian).
- [8] Simakova, Nataliya A. (2013). *Azbuka polifonii: uchebnoye posobie s veselymi kartinkami i ves’ma “strogimi” notnimi primerami [The Alphabet of polyphony: A textbook with funny pictures and very «strict» musical examples]*. Moscow: Research and Publishing Center “Moscow Conservatory”, 352 p. (in Russian).
- [9] Sundukova, Lyudmila I. (2016). *Tekhniki pis’ma v tvorchestve Pierre de La Rue (na primere mess, posvyashchennykh Deve Marii) [Techniques of writing in the work of Pierre de La Rue (by example masses dedicated to the Virgin Mary)]*: Graduation thesis under the supervision of Nikolay I. Tarasevich. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Tchaikovskogo, 116 p. (in Russian).
- [10] Tarasevich, Nikolay I. (1992). “‘Tema’ kak kategoriya v mysikal’noy teorii XV–XVI vekov” [“‘Theme’ as a category in the musical theory of the XV–XVI centuries”]. In *Musyka. Tvorchestvo, ispolneniye, vospriyatiye [Music. Creative activity, performance, perception]*: a collection of scientific works / responsible editor Vladimir V. Protopopov, Evgeniy V. Nazaykinsky; editor-compiler Tatiana N. Dubravskaya; editor Larisa N. Loginova. Moscow: Moscow Conservatory, pp. 79–99 (in Russian).
- [11] Tarasevich, Nikolay I. (1994). *Problemy tematizma v muzyke Renessansa [Problems of thematic process in the Renaissance music]*, Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 306 p. (in Russian).
- [12] Tarasevich, Nikolay I. (2007). “Traktat A. Coclico v sisteme khudozhestvennogo i nauchnogo myshleniya Renessansa” [The treatise of Adrianus Petit Coclico in the the Renaissance artistic and scientific thinking system]. In *Adrianus Petit Coclico. Compendium musices (1552)*, publication, translation, research and comments of Nikolay I. Tarasevich. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Tchaikovskogo, pp. 247–484 (in Russian).

- [13] Tarasevich, Nikolay I. (2019). “Eshche raz o tekhnike skvoznogo imitatsionniogo pis'ma: metodika analiza” [“Once again about the technique of continuous imitation: methods of analysis”]. In *Problemy izucheniya starinnoy muzyki* [Problems of studying ancient music]: a collection of articles based on the materials of the international conference on December 4–5, 2014. St. Petersburg: Skifiya-Print, pp. 231–245 (in Russian).
- [14] Tsenova, Valeriya S. & Kholopov, Yuriy N. (2007). “Smeshannyye tekhniki” [“Mixed techniques”]. In *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoye posobiye* [Theory of Modern Composition: A textbook], the executive editor Valeriya S. Tsenova. Moscow: Muzyka, pp. 563–575 (in Russian).
- [15] Kmetz, John (2013). “The Songs of Ludwig Senfl: the Sources, the Problems” . In *Senfl-Studien 2* / hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster. Bd. 7. Tutzing: Hollitzer Verlag, S. 447–476.
- [16] Sparks, Edgar H. (1963). *Cantus firmus in mass and motet. 1420–1520*. Berkley and Los Angeles: Univ. of California press, 504 p.
- [17] Wrede, Ferd (1919). “Maria zart”. In *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, no. 56 (1919). Bd. 3/4. S. 182.

© Nikolay I. Tarasevich, 2020

About the Author

Tarasevich, Nikolay I.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1092-0949>

SPIN-код: 4187-1790

e-mail: nik9649@yandex.ru

Doctor of Art History (2007), Associate Professor, Honored worker of culture of the Russian Federation, Vice-rector of the Educational and methodological Association, Professor of the Department of music theory at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009 Russia



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

УДК 784.15, 781.42
ББК 85.313(2)
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.006

Пересмотр правил имитации в мадригалах Луки Маренцио и Карло Джезуальдо

Гервер, Лариса Львовна

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Аннотация. Статья посвящена пересмотру правил строгого стиля в имитационном письме мадригалов Луки Маренцио и Карло Джезуальдо. Показаны основные признаки мадригальной имитации: 1) особые типы содждетто, которые можно объяснить воздействием идеи *imitazione delle parole*: содждетто-возглас (с текстом *Ahi mè, Io togo* и т. п.) и звукоизобразительное содждетто; 2) предельная краткость имитационных построений и их группировка по принципу имитационного «ядра» и имитационного «развертывания»; 3) контрастные сопоставления смежных имитационных групп; 4) паузирование во всех голосах ансамбля как один из приемов такого сопоставления; 5) окказиональный характер интервалов имитации, определяемых гармонической вертикалью, идеей хроматического порядка тонов в каждой партии ансамбля (у Джезуальдо) и т. п.

Ключевые слова: мадригал, имитация, *imitazione delle parole*, содждетто-восклицание, звукоизобразительность, окказиональный.

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: Гервер Л. Л. Пересмотр правил имитации в мадригалах Луки Маренцио и Карло Джезуальдо // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 95–106. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.006.

Пересмотр правил имитации в мадригалах Луки Маренцио и Карло Джезуальдо

Ко времени творчества Луки Маренцио и Карло Джезуальдо, то есть к периоду, ограниченному концом 1580-х — началом 1610-х годов, господство норм имитационного письма, сформировавшихся в рамках строгого стиля, было отнюдь не безраздельным. В вокальной полифонии отход от этих норм происходил, по преимуществу, в жанре мадригала. С одной стороны, в мадригале продолжали действовать единые для эпохи Позднего Возрождения принципы музыкальной организации, в том числе и такие основополагающие, как само имитационное письмо и многоголосные «„ренессансные“ лады терцовой гармонической основы» [Холопов 2015, 222]: их наличие позволяет считать, что мадригал опирается на нормы строгого стиля [Лебедев 2016]. С другой же стороны, существовало глубокое жанровое различие между духовными и светскими жанрами, в ряду которых мадригал занимал ведущее место. Так, в систематизации Марко Скакки мадригал относится к «камерному стилю» (*stylus cubicularis*), в то время как месса и мотет — к «церковному» (*stylus ecclesiasticus*)¹. Именно с мадригалом связаны представления о *второй практике* [Дальхауз 1996, 255]; на сочинения композиторов-мадригалистов ссылается и Джулио Чезаре Монтеверди в «Разъяснении...» — полемическом тексте в защиту данного феномена [Игнатъева 2017, 185–199, 336–348].

Полифония мадригала была по преимуществу имитационной. Имитационное оформление получали многие характерные свойства этого жанра — такие как оперирование контрастами [Дубравская 1972, 76], новое отношение к диссонансу, теоретически обоснованное в барочных учениях о музыкальной риторике [Игнатъева 2017, 117], открытия в области хроматики [Григорьева 2010] и т. д. Наконец, упомянем и о «господствующем слове»², которое в большинстве случаев вводилось в музыкальную ткань

¹ Подробное изложение систематизации содержится в трактате Скакки *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649) и в его письме к Кристофу Вернеру [Palisca 2001].

² Согласно объяснениям Дж. Ч. Монтеверди, во *второй практике* гармония «из госпожи становится слугой речи, а речь — госпожой». Цит. по: [Игнатъева 2017, 116, 339].

посредством имитационных повторов. В такой ситуации любой конструктивный элемент имитации с равной вероятностью оказывался по обе стороны границы между строгими правилами стиля и той или иной степенью свободы от них. Многочисленные примеры «нестрогости» отношения к имитации находим в мадригалах Луки Маренцио и Карло Джезуальдо.

Имитации по мотетному образцу и *imitazione delle parole*

«Мотетный» принцип подразумевает, как правило, использование стихов или полустихий для каждого из следующих одно за другим имитационных построений³. Подобным образом дело обстоит и в мадригалах, однако нередко текст имитируемого содждетто сводится к одному слову. Возможно, именно в таких случаях с наибольшей отчетливостью обнаруживается связь имитации как полифонического приема с идеей *imitazione delle parole* (подражание слову)⁴. Согласно Р. О'Рурку, идея подражания слову в музыке воплощалась двояко: в попытках воспроизвести «каденции, тайминг и „мелодию“» ораторской речи⁵ и в звукоизобразительности⁶.

При подражании ораторской речи слово, взятое в качестве текста содждетто, может переключиваться силлабически, крупными длительностями, и состоять из двух-трех звуков. Приведем в качестве примера содждетто-возглас на слове *Ahimè* («Увы») — характерное для мадригальной поэзии горестное междометие из *Ahimè, tal fu d'Amore e l'esca e l'amo* Луки Маренцио (ил. 1).



Ил. 1. Л. Маренцио. *Ahimè, tal fu d'Amore*, тт. 1–2

Fig. 1. Luca Marenzio, *Ahimè, tal fu d'Amore*, meas. 1–2

³ «Мотетной» называют форму, основанную на последовательной имитационной разработке текста [Jeppesen 1992, 241–250], [Льжов 2003, 41–45].

⁴ «Подражание слову» — девиз, обязанный своим происхождением восходящей к Платону идее *Imitazione della natura* («подражание природе») и, в то же время, подтверждающей господствующую роль слова по отношению к музыке.

⁵ Этому аспекту *imitazione delle parole* посвящена основная часть исследования [O'Rourke 2020], начиная с раздела 2.2. Zarlino's "New Mode" of Imitation in the *Sopplimenti musicali*.

⁶ В главе 1, *The Galileian Tradition of Madrigal Criticism*, О'Рурк пишет о том, что идея подражания слову в трактовке Винченцо Галилеи более известна в наши дни под названиями «мадригализм» и «звукоподражание» (word-painting) [O'Rourke 2020, 32].

Экспозиция *Ahimè* служит имитационным «ядром», за которым следуют две фазы имитационного же «развертывания» на последующих словах стиха.

Почти столь же лаконично и начальное *соджетто-призыв* в мадригале Маренцио *Apollo, s'ancor vive il bel desio*. Как и *соджетто* *Ahimè*, *Apollo* в большинстве случаев отделяется от окружающего материала паузами — знаками препинания. И в этом мадригале за имитационным «ядром» следует имитационное «развертывание» (ил. 2):

A-pol-lo s'ancor vi-vejl bel de-si-o s'an-cor
 A-pol-lo s'an-cor vi-vejl bel de-si-o
 A-pol-lo s'an-cor vi-vejl bel de-si
 A-pol-lo s'an-cor vi-vejl

Ил. 2. Л. Маренцио. *Apollo, s'ancor vive il bel desio*, тт. 1–4

Fig. 2. Luca Marenzio, *Apollo, s'ancor vive il bel desio*, meas. 1–4

Пример звукоизобразительного подражания слову приведем из мадригала Джезуальдо *Languisce al fin chi da la vita parte*. *Соджетто* в виде стремительно падающего мотива на слове *lascio* — («[жизнь] оставляю») изображает мгновенное расставание с жизнью, потому и пятиголосная имитация длится всего лишь 5 миним (ил. 3):

la vi-ta la - - - - - scio
 la vi-ta la - - - - - scio
 la vi-ta la - scio, la - scio
 la vi-ta la - - - - - scio
 la vi-ta la - - - - - scio

Ил. 3. К. Джезуальдо. *Languisce al fin chi da la vita parte*, тт. 40–42

Fig. 3. Carlo Gesualdo, *Languisce al fin chi da la vita parte*, meas. 40–42

Сопоставления смежных имитационных групп

Как можно видеть из наших примеров, одно построение чаще отталкивается от другого, чем плавно в него перетекает, как это бывает в мотетной форме. Эффект отталкивания обеспечивается не индивидуальными свойствами содждетти, а резкой сменой всех возможных параметров звучания. «Словарь мадригальных оппозиций» включает резкие смены

- диатоники и хроматики,
- «белых» и «черных» нот,
- строгой силлабики и распева,
- имитаций чрезвычайно тесных и с достаточно полно показанным содждетто и т. д.

Поводом для сопоставления становилась и протяженность имитационных групп. Присущая мотетной форме тенденция к размеренной последовательности приблизительно равных или, по крайней мере, масштабно сопоставимых построений, в мадригалах Маренцио и Джезуальдо нередко уступает место подчеркнутому неравенству. Для композитора ценной была сама возможность распространить оппозитивность как качество сопряжения элементов мадригальной формы на ритм последования ее единиц.

Стыковка построений

В целом для мадригала было обычным последовательное переложение текста на музыку в виде ряда сквозных имитационных построений с характерной одновременностью каденционных оборотов по мотетному образцу. Однако и в этом случае композитор-мадригалист привносит нечто свое. По словам Дж. Турки-Эскобара, новая тема (subject) вступает «внахлѐст» (overlapping): как в строгом стиле, но в экспрессивной, хроматической и диссонантной подаче [Turci-Escobar 2011]. Наряду со вступлениями «внахлѐст» характерны и уже знакомые нам отчетливо разграниченные имитационные построения, в том числе очень краткие: цезура осуществляется посредством синхронного, часто поспешного, выключения всех голосов. Даже такой, казалось бы, постоянный элемент эпохального стиля, как кадансовая формула, отграничивающая одно имитационное построение от другого, получает свою «чеканку» в мадригале. Образцовое голосоведение может быть преподнесено в сокращенном ритме. В мадригале Маренцио *Ahi, dispietata morte, ahi crudel vita* клас-

сическая формула задержания уместилась в неполный бревис — 7 ♯! Каданс «гаснет», подобно надежде лирического героя Петрарки⁷ (тт. 12–13). Отметим и кадансовую формулу, характерную для мадригалов, но, по видимому, не встречающуюся в полифонии церковных жанров. Наиболее важное ее отличие от эталона связано с *отсутствием задержания*. Основной и квинтовый тоны трезвучия V ступени опережают синкопированную ноту: вместо задержания получается вспомогательный оборот с «застрявшим» диссонансом⁸ (ил. 4):



Ил. 4. Л. Маренцио. *Giovane Donna sott' un verde lauro. I Parte*, тт. 53–54, 57–58. Редукция
Fig. 4. Luca Marenzio, *Giovane Donna sott' un verde lauro. I Parte*, meas. 53–54, 57–58.
Reducion

Звуковысотная диспозиция имитационной формы

Приоритет вертикали в координации голосов и подчиненность имитации определенной гармонической идее очень значительно отличают высотную координацию проведенной сюжетно в мадригале от того, что обычно для мессы или мотета. Там диспозиция выстраивается в соответствии с *церковным тоном*, в котором написано сочинение, по квинт-октавному или кварт-октавному правилу: к примеру, в первом тоне голоса имитации вступают от *d–a*, во втором от *a–d* и т. д. В мадригалах же нередко господствует *оказиональный принцип*. У Маренцио мы находим примеры *встраивания имитации* в гармоническую вертикаль, подчиненную некоему ведущему голосу: словно не подозревая о подобной практике присочинения имитаций в церковных сочинениях, где неизменно действуют все те же правила подчинения *тону*, композитор решает задачу по своему усмотрению.

⁷ Каданс вводится на слове *spente*, которым завершается фраза *mie speranza acerbatent'ha spente* («...мои надежды горько погасила» — пер. Е. В. Панкиной).

⁸ «На сильном времени диссонансы применяются исключительно как *задержания*» [Милка 2016, 88]. Это утверждение, безусловное для полифонии строгого стиля, которой оно адресовано, опровергается целым рядом примеров мадригального и инструментального голосоведения конца XVI века. Не подпадает приведенная (ил. 4) мадригальная формула и под случай самоприготавлиющихся диссонансов [Милка 2016, 238–240].

Обратимся к мадригалу Маренцио *Solo e pensoso i piu deserti campi*. Единственный в своем роде *cantus firmus* проводится в канто и представляет собой идущую семибревисами хроматическую гамму в 14 восходящих и 7 нисходящих шагов ($g^1-a^2-d^2$), которая поначалу сопровождается имитациями. Интервальный состав соджетто⁹ — нисходящие ряды терций, дополненные кварт- и квинт-октавными ходами, — соответствует правилу *di non uscir mai di grado* (не двигаться поступенно¹⁰), а его высотная диспозиция укладывается в поступенный трихорд: *d-e-e-c*. Излишне указывать на необычность всех названных элементов имитационного построения.

Во второй части того же мадригала гамма, сопровождаемая имитацией — нисходящая диатоническая, — поручена басу. Проведения соджетто встраиваются в поступенный ряд трезвучий. Строго поступенной и однонаправленной оказывается на этот раз и высотная диспозиция: *d-c-h-a*.

В мадригалах Джезуальдо имитации нередко осуществляются по законам «хроматического контрапункта» (К. Дальхауз)¹¹. Так, в мадригале *Gioite voi col canto* имитационное построение на слова второго стиха (первый написан в свободной фактуре) включает проведения соджетто от *e* и *es* (!). Гармоническая организация здесь такова, что ее описание потребовало ссылок на линейность голосоведения: «Созвучия не дифференцированы с точки зрения роли аккордовых тонов примы, квинты, терции, и складываются движением голосов, по большей части в результате имитаций» [Григорьева 2010, 44]. Исследователю же имитаций остается объяснить их необычность особенностями гармонического мышления Джезуальдо.

В имитациях, свободных от опоры на основные ступени лада, наличие хода на квинту или кварту в соджетто не означает ни обычной для строгого стиля привязки к I и V ступеням лада, ни даже повторения звуков, образующих названные интервалы, при последовательном вступлении голосов имитации. В том же мадригале Джезуальдо *Gioite voi col canto* квинтовые и квартные ходы, к которым сводится еще одно, весьма ла-

⁹ Как кантус, так и соджетто выдержаны в ровном ритме, передающем содержание начальных строк сонета: «Одинокий и задумчивый, пустынные поля / Измеряя шагами ленивыми и медленными...» (пер. Е. В. Панкиной).

¹⁰ Девиз (облиго) из названия *Recercar ottavo* Джироламо Фрескобальди (входит в состав книги *Recercari et canzoni francese 1615* года).

¹¹ Как полагает М. А. Григорьева, термин *chromatischer Kontrapunkt*, который Дальхауз использует по отношению к музыке Никола Вичентино, вполне приложим и к музыке Джезуальдо [Григорьева 2010, 100] (имеется в виду статья: *Dahlhaus C. Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos* из *Analecta Musicologica*. 1967. № 4).

коничное, соджетто, образуют пеструю последовательность $g-c$, $\underline{a-d}$, $\underline{f-b}$, $g-d$, $\underline{b-f}$, $\underline{d-a}$, $f-c$, лишь в малой степени упорядоченную наличием двух темо-ответных пар (выделены подчеркиванием).

Одно из самых необычных имитационных решений у Джезуальдо связано с идеей заполнения отрезка хроматического звукоряда в каждом из голосов. Исключительно ярким и комбинаторно насыщенным примером такого рода является заключительная стретта из мадригала *Mercè, grido piangendo*¹² (см. пример 5). Соджетто-восклицание *Io moro* («Я умираю») проводится одиннадцать раз с восемью высотных позиций, образующих (наряду с кварто-квинтовыми и октавными темо-ответными сочетаниями) имитации в самые различные интервалы, включая тритоны ($gis-d$ и $g-cis$). Столь же впечатляет и состав каждого из голосов: это последовательность транспозиций темы, без единой посторонней ноты; среди интервалов транспозиции отметим уменьшенную октаву — $gis-g$ в среднем голосе. Звуки, использованные при проведениях соджетто, складываются в хроматические отрезки 13-ступенного звукоряда.

The image shows a musical score for five voices. Each staff has the lyrics "Io moro, io moro, io moro, io moro." written below it. The notes are color-coded to show chromatic intervals: e-f-fis-g, h-cis-d-es-e, fis-g-gis-a, a-b-h-c-cis-d, and h-c-cis-d-dis-e.

Ил. 5. К. Джезуальдо. *Mercè, grido piangendo*, тт. 46–49

Fig. 5. Carlo Gesualdo, *Mercè, grido piangendo*, meas. 46–49

* * *

Даже ограниченный и, в известной степени, случайно «попавшийся под руку» материал представленных в статье наблюдений над особенностями

¹² Григорьева называет 13 разных высот (то есть полный хроматический звукоряд, включая энгармонически равные *dis* и *es*) в четырех тактах заключения этого мадригала «апогеем мелодической хроматики» [Григорьева 2010, 103].

имитационной техники в мадригалах Маренцио и Джезуальдо показывает, что перед нами — самостоятельная ветвь вокальной полифонии, избыливающая уклонениями от правил имитационного письма, а временами демонстрирующая радикальный отказ от них. Важно подчеркнуть, однако, что находки композиторов-мадригалистов в области имитационной полифонии не оказали заметного воздействия на основную линию ее исторического развития.

Литература

- [1] Григорьева 2010 — *Григорьева М. А.* Проблема гармонии в поздних сочинениях Карло Джезуальдо: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2010. 252 с.
- [2] Дальхауз 1996 — *Дальхауз К.* «Новая музыка» как историческая категория / пер. с нем. и примеч. Н. Власовой // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 253–258.
- [3] Дубравская 1972 — *Дубравская Т.* Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы / ред. В. Протопопов. Вып. 2. Москва: Музыка, 1972. С. 55–98.
- [4] Игнатьева 2017 — *Игнатьева Н. С.* Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини: к истории второй практики: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2017. 348 с.
- [5] Лебедев 2016 — *Лебедев С. Н.* Мадригал (1) // Большая российская энциклопедия, 2005–2019. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2155004> (дата обращения 21.12.2020).
- [6] Лыжов 2003 — *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века: На примере *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2003. 414 с.
- [7] 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.
- [8] Холопов 2015 — *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // О принципах композиции старинной музыки. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 210–259.
- [9] Jeppesen 1992 — *Jeppesen K.* Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century / transl. by Glen Haydon; forew. by Alfred Mann. New York: Dover publication, inc. 1992. 302 p.
- [10] O'Rourke 2020 — *O'Rourke R.* Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia university, 2020. 269 p.
- [11] Palisca 2001 — *Palisca C.* Scacchi, Marco. (3) Polemical and theoretical writings // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001. Electronic edition.

- [12] Turci-Escobar 2011 — *Turci-Escobar J. Keeping Up with the Words: Expressive Phrase Overlapping in the Late Italian Madrigal // Music Analysis, July-October 2011. Vol. 30, no. 2/3, pp. 152–185.*

© Л. Л. Гервер, 2020

Сведения об авторе

Гервер, Лариса Львовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

SPIN-код: 5474-5072

e-mail: ll3232@gmail.com

Доктор искусствоведения (1998), профессор кафедры аналитического музыковедения Российской академии музыки имени Гнесиных

121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Revision of the Imitation Rules in the Madrigals of Luca Marenzio and Carlo Gesualdo

Gerger, Larisa L.

Gnesins Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia

Abstract. This article focuses on the imitative writing in the madrigals of Luca Marenzio and Carlo Gesualdo. Many of the properties of these imitations do not conform to the rules of strict style. Among special features of madrigal imitation are: 1) new types of *soggetto* which can be attributed to the influence of the idea of *imitazione delle parole*: *soggetto-exclamation* (with the text *Ahimè, Io moro*, etc.) and sound-visual *soggetto*; 2) the utmost brevity of the imitative section; 3) the opposition of the adjacent imitative sections; 4) simultaneous rests in all the voices of the ensemble at the moment of such opposition; 5) occasional intervals of imitation caused by the harmonic progression or chromatic order of the tones in each voice of the madrigal (Gesualdo), etc.

Keywords: *madrigal, imitation, imitazione delle parole, soggetto-exclamation, word-painting, occasional.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Gerger, Larisa L.* “Revision of the Imitation Rules in the Madrigals of Luca Marenzio and Carlo Gesualdo”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 95–106 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.006.

Works Cited

- [1] Grigor'eva, Margarita A. (2010). *Problema garmonii v pozdnykh sochineniyakh Carlo Gesualdo* [*The problem of harmony in the later works of Carlo Gesualdo*]: Cand. Sci. (Arts) diss.: 17.00.02 (PhD), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization. Moscow, 252 p. (in Russian).
- [2] Dahlhaus, Carl (1996). “ ‘Novaya muzyka’ kak istoricheskaya kategoriya” [‘New music’ as a historical category], transl. from German Natalya Vlasova. In *Muzykal'naya akademiya* [*Music Academy*], no. 3–4 (1996), pp. 253–258 (in Russian).
- [3] Dubravskaya, Tatiana N. (1972). “Ital'yanskiy madrigal XVI veka” [‘A 16th century Italian madrigal’]. In *Voprosy muzykal'noy formy* [*Musical form issues*], ed. by Vladimir V. Protopopov. Issue 2. Moscow: Muzyka, pp. 55–98 (in Russian).
- [4] Ignat'eva, Nadezhda S. (2017). *Madrigaly mantuanskikh kompozitorov na teksty “Vernogo pastukha” Giambattista Guarini: k istorii vtoroy praktiki* [*Madrigals by Mantuan Composers on the Texts from Il pastor fido by Giambattista Guarini: on the History of seconda pratica*]: Cand. Sci. (Arts) diss.: 17.00.02 (PhD), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization. Moscow, 348 p. (in Russian).

- [5] Lebedev, Sergey N. (2016). “Madrigal (1)”. In *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya*, 2005–2019. Available at: <https://bigenc.ru/music/text/2155004> (accessed: 30.12.2020) (in Russian).
- [6] Lyzhov, Grigoriy I. (2003). *Teoreticheskiye problemy motetnoy kompozitsii vtoroy poloviny XVI veka: Na primere Magnum opus musicum Orlando di Lasso [Theoretical Problems of Motet Composition of the Second Half of the 16th Century: Using as an Example Magnum opus musicum Orlando di Lasso]*: Cand. Sci. (Arts) diss.: 17.00.02 (PhD), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization. Moscow, 414 p. (in Russian).
- [7] 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: *Strogoye pis'mo [Strict Style]*. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 336 p. (in Russian).
- [8] Kholopov, Yuriy N. (2015). “Prakticheskiye rekomendatsii k opredeleniyu lada v starinnoy muzyke” [“Practical recommendations for determining the harmony in early music”]. In *O printsipakh kompozitsii starinnoy muzyki. Stat'i. Materialy [On the principles of composition of early music Articles. Materials]*, ed. by Tatyana S. Kyuregyan. Moscow: The Scholarly and Printing Center ‘Moscow Conservatory’, pp. 210–259 (in Russian).
- [9] Jeppesen, Knud (1992). *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*, transl. by Glen Haydon; forew. by Alfred Mann. New York: Dover publication, 302 p.
- [10] O'Rourke, Russell J. (2020). *Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia university, 269 p.
- [11] Palisca, Claude (2001). Scacchi, Marco. (3) “Polemical and theoretical writings”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Electronic edition.
- [12] Turci-Escobar, John (2011). “Keeping Up with the Words: Expressive Phrase Overlapping in the Late Italian Madrigal”. In *Music Analysis*, vol. 30, no. 2/3 (July–October 2011), pp. 152–185.

© Larisa L. Gerver, 2020

About the Author

Gerver, Larisa L.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

SPIN-code: 5474-5072

e-mail: ll3232@gmail.com

Doctor of Art History (1998), Professor of the Music Analysis Department at the Gnesins Russian Academy of Music

30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia



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

УДК 781.4
ББК 85.314
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.007

Малая имитационная форма в духовных хоральных концертах Самуэля Шейдта

Гирфанова, Марина Евгеньевна

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова
420015 Казань, ул. Большая Красная, 38

Аннотация. Известный немецкий теоретик музыки XVII века Вольфганг Каспар Принц в труде „Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst“ («Историческое описание благородного искусства вокальной и инструментальной музыки», 1690) назвал Генриха Шютца, Иоганна Германа Шейна и Самуэля Шейдта тремя лучшими композиторами их времени в Германии. Композиторское письмо двух из упомянутых Принцем персон, Шейна и Шейдта, остается малоизученным в отечественном музыкознании. В статье рассматривается малая имитационная форма в хоральных концертах Шейдта из собрания „Geistliche Concerte“ («Духовные концерты»), четыре части которого были опубликованы в 1631, 1634, 1635 и 1640 годах. Тридцатилетняя война (1618–1648), непосредственно коснувшаяся Шейдта, стала причиной обращения композитора к разновидности вокального духовного концерта для небольшого состава, включающего несколько вокальных голосов (в концертах Шейдта это, как правило, три партии) и басса континуо. Исследуются текстомызыкальные единицы, образующиеся на основе строки или сегмента строки хора и становящиеся материалом для имитации, раскрываются особенности имитационной техники, выявляется связь свободной части малой имитационной формы с типом обработки — Cantionalsatz, типологизируются структуры, различающиеся порядком поступления материала строки в малую имитационную форму. В конце статьи прослеживаются изменения, которые претерпевает малая имитационная форма в хоральных концертах по сравнению с хоральными мотетами из первого собрания вокальной музыки Шейдта „Cantiones sacrae“ («Священные песнопения», 1620).

Ключевые слова: *Самуэль Шейдт, вокальный духовный концерт, хоральный концерт, хоральный мотет, малая имитационная форма, имитация, канон, раннее немецкое барокко.*

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: *Гирфанова М. Е.* Малая имитационная форма в духовных хоральных концертах Самуэля Шейдта // *Opera musicologica.* 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 107–119. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.007.

Марина Гирфанова

Малая имитационная форма в духовных хоральных концертах Самуэля Шейдта

Самуэль Шейдт, подобно многим немецким композиторам — его современникам, начал работать в жанре мотета, чтобы позже переключиться на новый для немецкой музыки жанр — вокальный духовный концерт.

Первый сборник вокальной музыки Шейдта “*Cantiones sacrae*” («Священные песнопения»), изданный в 1620 году, содержит 39 мотетов для двойного хора¹. Почти половина мотетов написана на первоисточник — протестантский хорал. В основе еще трети лежат латинские тексты. Тексты для остальных мотетов взяты из лютеровского перевода Библии. Уже в этом собрании проявилось влияние итальянского концертного стиля, проводником которого для Шейдта стал Михаэль Преториус — профессиональные пути Шейдта и Преториуса пересекались в 1616, 1618 и 1619 годах [Snyder, Bush 2001].

В следующем сборнике “*Pars prima concertuum sacrorum*” («Первая часть Священных концертов»), появившемся в 1622 году, Шейдт обращается к многохорному концерту². Двенадцать концертов собрания предназначены для двух четырехголосных хоров, духовых и струнных инструментов и басса континуо. Почти все концерты написаны на латинские тексты.

Бедствия войны³ заставили Шейдта ограничиться в концерте составом из нескольких вокальных голосов (как правило, это три партии: кантус, тенор, бас) и басса континуо. С 1631 по 1640 год он публикует четыре части „*Geistliche Concerte*“ («Духовные концерты» — 1631, 1634, 1635, 1640), включающие в общей сложности 126 концертов. В духовных концертах Шейдт возвращается к протестантскому хоралу — большинство сочинений представляет собой хоральные концерты⁴. Еще один сборник

¹ Один из мотетов принадлежит Готфриду Шейдту, брату композитора.

² В 1619 году вышел в свет сборник с многохорными концертами “*Polyhymnia caduceatrix et panegyrica*” («Песни мира и радости») Михаэля Преториуса.

³ Речь идет о Тридцатилетней войне, продолжавшейся с 1618 по 1648 год.

⁴ Одно из самых ранних собраний подобного рода в Германии — первая часть “*Opella nova*” («Новое сочинение», 1618) Иоганна Германа Шейна, содержащая — как и позже у Шейдта — в основном хоральные концерты [Dodds 2000, 24–35]. Шейдт, скорее все-

вокальной музыки Шейдта „*Liebliche Krafft-Blümlein*“ («Прелестные цветочки») вышел в 1635 году. Двенадцать концертов собрания предназначены для двух вокальных голосов и basso continuo и, за одним исключением, написаны на немецкие тексты.

В духовных хоральных концертах Шейдт вырабатывает принципы построения малой имитационной формы⁵, в которых находит отражение опыт работы композитора как в области хорального мотета, так и в области многохорного концерта с basso continuo, где Шейдт отходит от протестантского хорала. Вместе с тем, они свидетельствуют о важных изменениях в трактовке малой имитационной формы.

Шейдт сам оставил источник, с которым можно соотнести его хоральные концерты на предмет претворения в них протестантского хорала. В 1650 году он выпустил сборник „*Das Görlitzer Tabulaturbuch*“ («Гёрлицкая табулатура»), содержащий 100 протестантских хоралов в четырехголосной гармонизации. Хоральные обработки «Гёрлицкой табулатуры» предназначены для пения хорала общиной в сопровождении органа⁶. Шейдт представил хоралы в том виде, в каком они, как композитор указывает в Посвящении Совету города Гёрлица, «в течение многих лет передавались в нотах» [цит. по: Mahrenholz 1941]⁷. Обработки из «Гёрлицкой табулатуры» под № 89 и № 93 входят в состав концертов XXXI и XII ранее опубликованной четвертой части. В той же четвертой части из 21 хорального концерта 17 созданы на хоралы, включенные в «Гёрлицкую табулатуру». Их сравнение показывает, что в концертах Шейдт строго следует за первоисточником.

Хоральные концерты (в многочастных концертах — их части) написаны в форме имитационного мотета. Отдел формы (звено или малая имитационная форма), как правило, основан на материале одной строки хорала и завершается кадансом.

В малой имитационной форме может использоваться строка хорала в целостном своем виде. В первой части многочастного Концерта XII⁸,

го, знал собрание — он был близко знаком с Шейном. Шейн даже выбрал в 1623 году Шейдта в качестве крестного отца для своей дочери Сюзанны [Snyder, Bush 2001].

⁵ Термин ввел А. П. Милка, он же разработал теорию малой имитационной формы [Милка 2016].

⁶ Тип обработки восходит к Cantionalsatz [Marshall, Leaver 2001].

⁷ К. Маренгольц отмечает, что источником в большинстве случаев послужило собрание „*Babstschens Gesangbuch*“ («Певческая книга Бабста», 1545), дошедшее до времени создания «Гёрлицкой табулатуры» в различных переизданиях и расширенных изданиях [Mahrenholz 1941].

⁸ Все примеры для статьи взяты из четвертой части «Духовных концертов». Иллюстрации приводятся по изданию: Samuel Scheidt. Werke. Band XII. Geistliche Konzerte. Teil IV / besorgt durch Erica Gessner. Hamburg : Ugrino Verlag, 1965. 159 S.

в первом звене (ил. 1b) на строке *Gib Fried, o frommer, treuer Gott* строится трехголосный бесконечный канон 1-го разряда (строка звучит исключительно на высоте первоисточника⁹). В последнем из показов строки — в верхнем голосе (кантусе) — первая ее половина еще принадлежит канону, но вторая уже относится к свободной части. Почти всю свободную часть занимает кадансовая формула. Ритмическое движение замедляется — вторая половина строки проводится в ритмическом увеличении. Устанавливается хоральная фактура, в которой заняты все голоса:

a

Gib Fried, o from - mer, treu - er Gott,

b

Cantus Gib Fried, o from - - - mer, treu - er Gott,

Tenor Gib Fried, o from - - - mer, treu - er Gott, gib

Bassus Gib Fried, o from -

Bassus generalis

6 6 6^x 3 # # 6 5 # #

4 gib Fried, o from - - - mer, treu - er Gott, du

8 Fried, o from - - - mer, treu - er Gott, o from - mer, treu - er Gott,

- mer, treu - er Gott, o from - mer, treu - er Gott,

3 # # 6 7 6 4 # # 4

Ил. 1a–b. С. Шейдт. *Gib Fried, o frommer, treuer Gott*:

а) Гёрлицкая табулатура, № 93, тт. 1–2¹⁰; б) Духовные концерты. Ч. IV. № XII, тт. 1–6.

Fig. 1a–b. Samuel Scheidt, *Gib Fried, o frommer, treuer Gott*:

а) *Das Görlitzer Tabulaturbuch*, no. 93, meas. 1–2; б) *Geistliche Konzerte*, part IV, no. XII, meas. 1–6.

⁹ Октавная транспозиция в расчет не принимается.

¹⁰ Хоралы (без гармонизации) приводятся по изданию: Samuel Scheidt. *Das Görlitzer Tabulaturbuch vom Jahre 1650 / für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Christhard Mahrenholz*. Leipzig: Peters, 1941. 82 S.

В малую имитационную форму могут последовательно вводиться сегменты строки. В Концерте XXIX, в первом звене (ил. 2b) сначала имитационно излагается открывающий строку 2-сложный сегмент: *Es war*, затем оставшаяся часть строки *einmal ein reicher Mann*.

Сегмент *Es war* дважды проходит по голосам в виде темы и ответа (тема звучит на высоте первоисточника). При повторном показе порядок вступления голосов сохраняется: верхний — средний — нижний, при этом каноническая интенсивность усиливается. Уменьшение расстояния вступления приводит к образованию стретт, увеличение интервала вступления — к расширению диапазона в показе сегмента.

На сегменте *einmal ein reicher Mann* основывается трехголосная восходящая каноническая секвенция 2-го разряда (пропуста проводится на высоте первоисточника). Третье звено секвенции, на которое приходится кульминация всей формы и которым форма завершается, изменено, оно относится уже к свободной части. Здесь сегмент возвращается на высоту первоисточника — «репризное» вступление сегмента поручено среднему голосу (тенору):

a



b

Cantus
Tenor
Bassus
Bassus generalis

es war, es war
Es war, es war
Es war,
ein mal ein reicher Mann, ein mal ein
ein mal ein reicher Mann,
es war ein mal ein reicher Mann,
ein mal ein reicher Mann,

3 6 6

Ил. 2a-b. (начало)

Fig. 2a-b. (beginning)

Ил. 2a–b. С. Шейдт. *Es war einmal ein reicher Mann*:

а) Гёрлицкая табулатура. № 51, тт. 1–2; б) Духовные концерты. Ч. IV. № XXIX, тт. 1–6

Fig. 2a–b. Samuel Scheidt, *Es war einmal ein reicher Mann*:

а) *Das Görlitzer Tabulaturbuch*, no. 51, meas. 1–2; б) *Geistliche Konzerte*, part IV, no. XXIX, meas. 1–6.

Порядок поступления материала строки может быть сложнее.

В Концерте XXII, в шестом звене (ил. 3b) строка *Ich fürcht, Gott hat gebundn ein Rut* сначала показывается целиком. Из нее выводится трехголосный канон (присутствует только высота первоисточника), далее — двухголосный канон¹¹, в котором строка дается в ритмическом увеличении (пропоста звучит на высоте первоисточника).

Следующий этап связан с имитацией 2-сложного сегмента *ich fürcht*, открывающего строку. Имитационное построение отталкивается от начала предшествующего двухголосного канона, которое здесь становится первым звеном нисходящей канонической секвенции 1-го разряда. Возможно, смысловое наполнение сегмента (*я боюсь*) объясняет отличие его музыкального оформления от всех других случаев использования 2-сложного сегмента в концертах Шейдта. Сегмент всегда имеет ямбический характер: он открывается безударным слогом, приходящимся на четную семиминиму¹² такта ♪ — будущую слабую долю, и завершается ударным слогом на следующей нечетной семиминиме такта ♪ — будущей сильной доле. Но единственный раз сегмент заканчивается ритмической длительностью — семиминимой (во всех других случаях фигурирует минима¹³). Создается эффект отрывистой, «беспокойной» музыкальной речи.

В конце звена целостность строки восстанавливается. Это уже свободная часть малой имитационной формы. В проведении строки в ниж-

¹¹ С терцовой дублировкой респосты.

¹² Будущая четвертная.

¹³ Будущая половинная.

нем голосе (басу) возвращается высота первоисточника. Ритмическое увеличение во второй половине строки сигнализирует о завершении звена. В контрапунктах строка показывается в неточной инверсии:

a

11
Ich fürcht, Gott hab ge - bund'n ein Rut,

b

40
Cantus Ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut, ich
Tenor Ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut,
Bassus Ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut,
Bassus generalis

42
fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut, ich fürcht, ich fürcht, ich
ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut, ich fürcht, ich fürcht,
ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut, ich fürcht, ich fürcht,
5 6 5 6 5 6 5 6 # 6

44
fürcht, ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut,
ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut,
ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut,
5 6 6 5 6 7 6 #

Ил. 3а-б. С. Шейдт. *Ach Gott, tu dich erbarmen:*

а) Гёрлицкая табулатура, № 90, тт. 11–13; б) Духовные концерты. Ч. IV. № XXII, тт. 40–47.

Fig. 3a-b. Samuel Scheidt, *Ach Gott, tu dich erbarmen:*

а) *Das Görlitzer Tabulaturbuch*, no. 90, meas. 11–13; б) *Geistliche Konzerte*, part IV, no. XXII, meas. 40–47.

Итак, имитационное построение образуется на основе строки или сегмента строки хора. Если для имитации избирается сегмент в три и более слогов (вплоть до шести, когда речь идет о максимальном по объему восьмисложном стихе), то он может быть как начальным, как и заключительным. Но если в имитации участвует сегмент в два слога или даже в один (Концерт XXII открывается имитацией по голосам односложного, на одном звуке сегмента *Ach*), то он всегда начальный. При последовательной имитационной разработке сегментов строка разбивается не более чем на две части, что объясняется сравнительно небольшими музыкальными ее масштабами — для протестантского хора характерны шести-, семи- и восьмисложные стихи с силлабическим распевом. Этот материал, как правило, точно переносится в респосту / респосты¹⁴.

Музыкальный синтаксис наполняется движением, инициированным новым фактором — акцентностью. В рассмотренных образцах тексто-музыкальным оборотам на основе сегмента строки свойственна динамичность особого рода. Ее рождает устремленность ритмического движения к словесному ударению в конце оборота: *Es war*¹⁵, *einmal ein reicher Mann* (ил. 2b), *ich fürcht* (ил. 3b), совмещенному с нечетной семиминимой такта ♪ — будущей сильной долей. Подобная концовка есть и в более обширных тексто-музыкальных образованиях на основе строки. Описанный динамический акцент, заявляющий о себе в условиях формирования акцентного музыкального метра, помимо прочего, обостряет выразительность тексто-музыкальных оборотов.

В концертах Шейдта уже присутствует метрическая регулярность, основанная на пульсации сильных (нечетных) и слабых (четных) долей такта. Системно она проявляет себя на уровне долей-семиминим. Эта ранняя форма акцентного музыкального метра управляет силлабическим стихом протестантского хора, который получает здесь регулярное (метричное) музыкальное прочтение¹⁶. В том числе она диктует выбор расстояний вступления — в рассмотренных образцах они равны четному числу семиминим.

¹⁴ К особому случаю следует отнести тональную имитацию. Она присутствует в имитационном построении на 2-сложном сегменте *Es war* (ил. 2b). В концертах редко, но встречается такое структурное преобразование первоисточника, как инверсия. Колорирование мелодии используется в основном во вторых и последующих частях многочастных концертов.

¹⁵ Полу жирным курсивом выделен гласный звук, находящийся под таким ударением.

¹⁶ Немецкий протестантский хорал относится к силлабическому типу стихосложения. Мерой здесь выступает число слогов в стихе, которое является величиной постоянной. В стихе фиксировано последнее словесное ударение — оно обозначает границу стиха и закреплено рифмой. Остальные ударения подвижны. Впрочем, в протестантском хорале сильна тенденция к ритмическому благозвучию — равномерному чередованию ударных и безударных слогов [Жирмунский 1975, 65–70].

Риспоста может вступать:

- на последнем звуке пропосты или сразу после окончания пропосты,
- до окончания пропосты.

Имитация первого рода часто открывает концерт. Таковы, например, начала концертов XIX, XXVII, XXX.

Шейдт чрезвычайно искусен в выведении из строки или сегмента строки хора всевозможных канонических имитаций. Его хоральные концерты изобилуют конечными и бесконечными канонами, каноническими секвенциями.

Свободная часть малой имитационной формы приходится на область заключения. Здесь успевают прозвучать, разрастаясь благодаря ритмическому увеличению, завершающий строку сегмент (*ил. 1b*), строка целиком (*ил. 3b*), в некоторых случаях строка с повтором. Для заключительного раздела характерны также показ хорального материала на высоте первоисточника (если в середине звена имеет место транспозиция хорального материала, то — возвращение на исходную высоту), включение полного многоголосия, хоральная фактура. В редких случаях имеют место иные фактурные решения (*ил. 2b* и *3b*).

Образующуюся в малой имитационной форме структуру можно описать как цепь из имитационных построений, различающихся выбором хорального материала (как частный случай — основанных исключительно на строке хора), которая замыкается показом строки или заключительного ее сегмента в полноголосной гармонизации. Возможность сегментации строки на две части задает номенклатуру структур. В качестве объектов для последовательной обработки в малой имитационной форме могут браться: строка целиком (*ил. 1b*), отдельно две части строки (*ил. 2b*), строка, начальный сегмент строки, строка целиком (*ил. 3b*), строка, завершающий строку сегмент (Концерт XIX, тт. 26–35), начальный сегмент строки, строка целиком (Концерт XXVI, тт. 23–31), начальный сегмент строки, заключительный сегмент строки, строка целиком (Концерт XXIV, тт. 12–18) и т. д.¹⁷

При всем отличии фактурной организации многохорных хоральных мотетов Шейдта от его же хоральных концертов для нескольких вокальных голосов и басса континуо, многое из того, что определяет музыкальный синтаксис и строение звеньев в хоральных концертах, присутствует уже в хоральных мотетах.

Сходство проявляется, прежде всего, в обращении с первоисточником: в степени точности воспроизведения хора, в выборе материала

¹⁷ В качестве контраста в большую имитационную форму могут вводиться звенья, изложенные целиком в хоральной фактуре в трехдольном размере.

для имитации и т. д. Однако если в мотетах имитация необходимо включает, помимо собственно материала хорала, сочиненные свободные голоса, идущие на текст хорала, то в концертах имитационное построение на основе строки или сегмента строки часто вовсе лишено свободных голосов и содержит только материал хорала, в результате чего сохраняется изначальное единство слова и музыки первоисточника¹⁸. Полнота гармонии достигается благодаря басо континуо. В рассмотренных образцах басовая линия континуо в заключительном разделе звена дублирует партию вокального баса, но в основной, имитационной части на больших участках не совпадает с ней, формируя фундамент гармонии. Подобная фактура, но на сочиненном материале, была апробирована Шейдтом в многохорных концертах, а именно в разделах формы с участием двух или трех вокальных голосов и басо континуо.

Имитации и каноны с материалом протестантского хорала выходят на первый план. Значение канонической техники, которая широко использовалась уже в хоральных мотетах, в хоральных концертах возрастает, она применяется более интенсивно. Этим хоральные концерты сходны с многохорными концертами.

Еще одним отличием хоральных концертов от хоральных мотетов становится появление в звене особого заключительного раздела — на него приходится свободная часть малой имитационной формы. Из-за разреженности имитационной фактуры он оказывается тем участком, где устанавливается полное многоголосие, которым и завершается звено. Фактурное сходство заключительного раздела с обработкой *Cantionalatz* придает ему характер некоего резюме¹⁹.

Функции заключительного раздела этим не исчерпываются. Он делается необходимым этапом в показе материала строки. В звеньях хоральных мотетов уже можно обнаружить цепи из имитационных построений, различающихся выбором материала строки. Например, в одном из звеньев мотета XVI «*Ein feste Burg*» в концертных переключках двух хоров сначала распевается начальный сегмент строки, а далее строка целиком (тт. 22–28), в другом звене имитационно разрабатывается вся строка, затем ее заключительный сегмент и снова строка целиком (тт. 54–58). Но это не идет ни в какое сравнение с тем, что наблюдается в хоральных концертах. Более того, подобная цепь из имитационных построений, теперь замыкающаяся, как нормативный случай, миниатюрной обработ-

¹⁸ В тех случаях, когда вводится противосложение на сочиненном музыкальном материале с текстом хорала, оно нередко удержано.

¹⁹ Звучание хорала в обработке *Cantionalatz* используется для завершения многочастных концертов (см. концерты XI, XII, XIII, XIX, XXXI).

кой по типу *Cantionalatz*, наполняется развитием — при помощи самых разных средств. Интересно, что такой техники почти нет в мотетах с латинскими текстами, как позже и в многохорных концертах, написанных на латинские тексты. В каком-то смысле закономерно, что Шейдт, «освоив» концерт с латинским текстом на сочиненном материале, в более позднем собрании возвращается к концерту с протестантским хоралом в основе.

Литература

- [1] Жирмунский 1975 — *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Ленинград: Советский писатель, 1975. 664 с.
- [2] 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.
- [3] Dodds 2000 — *Dodds, Sarah Jane.* The significance of the Italian style in German Lutheran music of the early seventeenth century: a study of Johann Hermann Schein's 'Opella nova' (1618, 1626): doctoral dissertation. University of Bristol, Faculty of Arts, Department of Music. Bristol, 2000, 525 p.
- [4] Mahrenholz 1941 — *Mahrenholz, Christhard.* Vorwort // Samuel Scheidt. Das Görlitzer Tabulaturbuch vom Jahre 1650 / für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Christhard Mahrenholz. Leipzig: Peters, 1941 [без указания страницы].
- [5] Marshall, Leaver 2001 — *Marshall, Robert L. & Leaver, Robin A.* Chorale settings // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: [in 29 Vols.] / ed. S. Sadie. Vol. V. London; N. Y.: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 747–763. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05652> (дата обращения: 15.12.2020).
- [6] Snyder, Bush 2001 — *Snyder, Kerala J. & Bush, Douglas.* Scheidt, Samuel // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: [in 29 Vols.] / ed. S. Sadie. Vol. XXII. London; N. Y.: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 450–460. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24785> (дата обращения: 15.12.2020).

© М. Е. Гирфанова, 2020

Сведения об авторе

Гирфанова, Марина Евгеньевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4411-407X>

SPIN-код: 7584-3485

e-mail: grfn@inbox.ru

Доктор искусствоведения (2015), профессор кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова
420015 Казань, ул. Большая Красная, 38

The Small Imitation Form in the Sacred Chorale Concertos by Samuel Scheidt

Girfanova, Marina Ye.

Zhiganov Kazan State Conservatoire
38 Bolshaya Krasnaya St., Kazan 420015, Russia

Abstract. The famous German music theorist of the 17th century, Wolfgang Caspar Printz, in his work „Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst“ (“Historical Description of the Noble Art of Vocal and Instrumental Music”, 1690) named Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein and Samuel Scheidt as the three best composers of their time in Germany, the compositional technique of two of them, Schein and Scheidt, remaining poorly studied in Russian musicology. The article examines the small imitation form in Scheidt’s chorale concertos from the „Geistliche Concerte“ (“Sacred Concertos”) collection, four parts of which were published in 1631, 1634, 1635 and 1640. The Thirty Years’ War (1618–1648), which directly affected Scheidt, caused the composer to turn to a kind of vocal sacred concerto for a small cast, including few voices (in Scheidt’s concertos, these are, as a rule, three parts) and basso continuo in the organ. The textual-and-musical units that are formed on the basis of a chorale line or a segment of a line and become the material for imitation are investigated; the features of the imitation technique are revealed; a connection of the free part with the type of arrangement — Cantionalsatz, is established, mapping the structures that differ in the order in which the line material arrives in the small imitation form. At the end of the article, the changes are traced that the small imitation form has undergone in chorale concertos in comparison with chorale motets from Scheidt’s first collection of vocal music “Cantiones sacrae” (“Sacred chants”, 1620).

Keywords: *Samuel Scheidt, vocal sacred concerto, chorale concerto, chorale motet, small imitation form, imitation, canon, early German Baroque.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Girfanova, Marina Ye.* “The Small Imitation Form in the Sacred Chorale Concertos by Samuel Scheidt”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 107–119 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.007.

Works Cited

- [1] Zhirmunskiy, Viktor M. (1975). *Teoriya stikha [Theory of verse]*. Leningrad: Sovetskiy pisatel’, 664 p. (in Russian).

- [2] 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: *Strogoye pis'mo [Strict Style]*. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 336 p. (in Russian).
- [3] Dodds, Sarah Jane (2000). *The significance of the Italian style in German Lutheran music of the early seventeenth century: a study of Johann Hermann Schein's 'Opella nova' (1618, 1626)*: doctoral dissertation. University of Bristol, Faculty of Arts, Department of Music. Bristol, 525 p.
- [4] Mahrenholz, Christhard (1941). "Vorwort". In *Samuel Scheidt. Das Görlitzer Tabulaturbuch vom Jahre 1650, für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Christhard Mahrenholz*. Leipzig: Peters, [without specifying the page].
- [5] Marshall, Robert L. & Leaver, Robin A. (2001). "Chorale settings". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition: [in 29 Vols.], ed. S. Sadie. Vol. V. London; N. Y.: Macmillan Publishers Limited, pp. 747–763.
DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05652> (дата обращения: 15.12.2020).
- [6] Snyder, Kerala J. & Bush, Douglas (2001). "Scheidt, Samuel". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition: [in 29 Vols.], ed. S. Sadie. Vol. XXII. London; N. Y.: Macmillan Publishers Limited, pp. 450–460.
DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24785> (дата обращения: 15.12.2020).

© Marina Ye. Girfanova, 2020

About the Author

Girfanova, Marina Ye.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4411-407X>

SPIN-код: 7584-3485

e-mail: grfn@inbox.ru

Doctor of Art History (2015), Professor of the Music Theory and Composition Department at the Zhiganov Kazan State Conservatoire
38 Bolshaya Krasnaya St., Kazan 420015, Russia



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

УДК 781.42

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.008

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

Янкус, Алла Ирменовна

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

Аннотация. В статье сопоставлены две группы канонов И. С. Баха из Гольдберг-вариаций (BWV 988 и BWV 1087): собственно каноны-вариации и 14 зашифрованных бесконечных канонов на восемь начальных басовых нот Арии — темы вариационного цикла. Объектом сравнения выступила гармония как один из основных общескрепляющих элементов вариационного цикла.

Опора вариаций на сохраняемую гармонию требует специфических решений при построении канонов: об интервалах, направлении и времени вступления, об их сорасположении, о прямом и инверсионном движении, наконец, о точности воспроизведения басовой мелодии, в том числе о фигурировании и о взаимодействии баса с прочими голосами. Предписанные темой гармонические вертикали влияют на способ развертывания горизонталей и на состав опорных тонов их мелодии; изменение гармонии происходит как следствие и имитационного движения верхних голосов, и изменений баса, и в результате использования минорной тональности.

В 14 канонах начальные басовые звуки Арии повторяются без фигурационного варьирования, притом чаще всего в одном или нескольких нижних голосах. В этом видится основание к более точному воспроизведению тематической гармонии практически во всех канонах с их разнообразными видами и соответственно имитационно-контрапунктическими приемами. Взаимозависимость горизонтали (баса / *cantus firmus* и голосов имитации) и вертикали, формирующейся при построении канона, — основа корреляции канонообразующих и контрапунктирующих голосов с гармонией темы.

Ключевые слова: *Иоганн Себастьян Бах, канон, гармония, вариации, Гольдберг-вариации BWV 988, Четырнадцать канонов BWV 1087.*

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: *Янкус А. И. Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций И. С. Баха (BWV 988, BWV 1087): некоторые аспекты // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 120–140. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.008.*

Алла Янкус

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

Отдельные вопросы теории канона

Вертикаль в каноне — это одновременно и цель развертывания мелодических голосов, и его результат. *Гармоническое* и разные производные от этого слова как положительная характеристика соединения голосов канона акцентируют внимание на качестве звучания вертикалей, состоящих из любого числа единиц — от двухголосия, образованного интервалом, до много- и супермногоголосных созвучий.

Описываемые в трактатах разнообразные способы построения канонов, независимо от исторических этапов, к которым они принадлежат, неизменно свидетельствуют о решении музыкантами вопросов техники образования соединений в канонах. Так, например, в известном трактате Иоахима Бурмейстера *Musica poetica* (1606 год — период позднего Возрождения) в разделе *Фуга воображаемая* (имеется в виду зашифрованный в мелодическом голосе канон) автор рассматривает многоголосное соединение, называемое им *Harmoniola*, как основу, из которой выводятся вступительные отделы канонов [Bürmeister 1606, 66–69].

В XVIII веке каноны с большим числом голосов обсуждаются в аспекте опоры на целостные единицы вертикали — аккорды: становятся важными вопросы удвоений, перемещений и соединения гармонических созвучий. Так, в трактате Г. Г. Штёльцеля 1725 года, посвященном технике выведения множества канонов из данного, автор неоднократно возвращается к вопросам строения аккордов, опираясь на их интервальную трактовку и удвоения в трезвучиях и секстаккордах¹: «Кто все же хочет легко и согласно правилам написать Canonem quæstionis [то есть

¹ О том, что проблема вертикали — одна из центральных в трактате Штёльцеля, свидетельствует и собственно его название: «Практическое доказательство того, что из бесконечного четырехголосного канона в верхнюю квинту (Canone perpetuo in hupo diapente quatuor vocum), основанного на искусной игре звуками, [можно] образовать много четырехголосных бесконечных канонов (Canones perpetui à 4), различающихся отчасти мелодией, отчасти только гармонией» [Schölzel 1725, титульный лист].

зашифрованный канон], не должен чувствовать себя связанным этими законами; во всех четырехголосных созвучиях первого эскиза середина трезвучия неизбежно удвоится, а бас, однако же, будет удвоен не всегда, иногда это будет только один [звук], а иногда он и вовсе будет отсутствовать, а верхний голос иногда не будет удвоен, а иногда его также не будет. В этом вся основа переплетения [перестановок] звуков» [Schölzel 1725, §14²]. Штёльцель обсуждает построение канонов во все возможные интервалы, выписывая многоголосные соединения, которые фактически играют роль основных построений, используемых при работе в сложном контрапункте³.

Обратимся к еще одному примеру (конец XVIII века): И. Г. Альбрехтсбергер, очевидно, имея в виду работу в свободном стиле и питая интерес к мелодическому составу голосов, пишет об особенностях работы над канонами: «1. Каждый голос должен содержать хорошую мелодическую линию; 2. Первые два голоса (или первые три голоса в случае трехголосной композиции) должны быть независимы; 3. Финальный голос должен завершать гармоническую структуру» [цит по: Collins 1992, 144]⁴. Автор рассуждает именно об аккордах, особое значение в образовании которых приобретает дополнение мелодических голосов басом — гармонической опорой. Причем, если мелодические голоса характеризуются как независимые, то бас нужен для образования вертикальных конструкций.

Построение канона (согласно С. И. Танееву) путем последовательного переноса мелодического материала из пропосты в респосту регулируется в первую очередь разворачиванием линий по заданным правилам. В число таких правил входят условия сложного контрапункта разных видов, требующего внимания именно к интервалам, дисциплинирующим этот мелодический процесс. Вертикаль же должна удовлетворять правилам использования интервалов (их построение, метроритмическая координация и соединение разных пар голосов), будучи в большей или меньшей степени вписанной в тональный контекст ожиданий следующей

² Трактат Г. Г. Штёльцеля издан без нумерации страниц.

³ А. П. Милка объясняет это понятие так: «Основное построение содержит два соединения — и первоначальное, и производное, — причем первоначальным (соответственно и производным) может быть любое из них» [Милка 2016, 139]. Добавим, что у Штёльцеля речь идет не о собственно сложном контрапункте, но о разных канонах, основанных на едином и при этом изменяющемся материале. К тому же многострочные конструкции предполагают многочисленные производные соединения.

⁴ Д. Коллинз уточняет: «Этих предписаний нет в издании *Anweisung* 1790 года, но их можно найти в переводе Манна, который включает некоторые дополнения к тексту издания 1832 года, сделанные учеником Альбрехтсбергера, Игнацем Риттером фон Зейфридом» [Collins 1992, 144].

вертикали⁵. Ее элементы накапливаются, вырастая от двухзвучных до полноголосных образований. К тому же эпоха генерал-баса слышит и понимает аккорд как комплекс интервалов от баса.

О двух группах канонов в Гольдберг-вариациях

Каноны И. С. Баха — один из атрибутов его музыки и, можно сказать, личности⁶. Принадлежа старинной традиции, которая, пронизывая многие столетия, захватывает и современность, баховские сочинения такого рода ставят вопросы вертикали и в контексте соотношения мелодического продвижения и соединения голосов, и в стилистически значимом аспекте строения и последования образующихся гармонических конструкций.

А. В. Михайлов определяет своеобразие барочного произведения на основе нескольких параметров, два из которых обращают на себя особое внимание:

«Репрезентируя мир в его полноте, произведение эпохи барокко тяготеет к энциклопедической обширности»; «репрезентируя мир в его тайне, произведение эпохи барокко тяготеет к тому, чтобы создавать второе дно — такой свой слой, который принадлежит, как непрменный элемент, его бытию; так, в основу произведения может быть положен либо известный числовой расчет, либо некоторый содержательный принцип, который никак не может быть уловлен читателем и в некоторых случаях может быть доступен лишь научному анализу; как правило, такой анализ лишь предположителен; „отсутствие“ же „второго дна“ вообще никогда не доказуемо» [Михайлов 1997, 121].

Среди композиций Иоганна Себастьяна Баха специфически биполярными и в целом соответствующими названным признакам выступают две группы канонов: первая состоит из канонов-вариаций — частей цикла *Арии с различными вариациями / Aria mit verschiedenen Veränderungen*

⁵ Вопросы организации горизонтали и вертикали в контексте мажорно-минорной системы описывает К. И. Южак в работе *Теоретический очерк полифонии свободного письма* [Южак 1990].

⁶ Канон долгое время выступал как символ ученого музыканта. Баху, конечно, были известны жаркие дискуссии музыкантов-теоретиков первой половины XVIII века по поводу актуальности контрапунктических сочинений. Свообразным ответом на эти споры служит значительный рост удельного веса канонов как вида и техники баховской композиции в 40-е годы.

(Гольдберг-вариации; BWV 988), вторая — из четырнадцати зашифрованных канонов, озаглавленных *Различные каноны на восемь первых басовых нот предшествующей Арии / Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie* (14 канонов BWV 1087), и выступающих фактически как дополнение к Гольдберг-вариациям⁷.

Тема Гольдберг-вариаций — многоголосная двухчастная *Ария*, объемом в 32 такта, в размере $\frac{3}{4}$. 14 канонов основаны на восьмизвуковом *cantus firmus*, образованном из начала басовой линии темы⁸ (см. *ил. 1 и 2*). Две названные группы сочинений принципиально различаются как по процедуре работы с темой-первоисточником, так и по результату этой работы. Роль канонов в цикле Гольдберг-вариаций отмечена уже И. Н. Форкелем (1802): «каноны во всех типах движения и во все интервалы — от примы до ноны, — и все они отличаются высшей степенью внятности, текучести и мелодичности» [Форкель 2008, 81]. «Мелодичность» как ценностная идея была очень важна пишущим о Бахе уже в XVIII веке, а вот «внятность» как безусловное достоинство обращает на себя внимание в описании Форкеля. Вероятно, он имел в виду, что движение в канонах отнюдь не тяжеловесно и не запутанно. Здесь отчетливо проступает пафос книги биографа Баха, в которой имитационно-контрапунктические свойства его техники определялись как исполненные художественных достоинств — в отличие от многих контрапунктических сочинений его современников, а также в противовес определенным предпочтениям галантной эпохи. Наконец, упоминание Форкелем «всех типов движения» (прямого и обращенного), наряду с собственно интервальной прогрессией, выступает как характеристика работы в канонах-вариациях.

Каноны-вариации — трехголосные пьесы, а именно — двухголосные каноны с сопровождением, и лишь единожды, в 27-й вариации, — это двухголосная пьеса, то есть собственно двухголосный канон. Вариации

⁷ Гольдберг-вариации — традиционное, но не авторское название вариационного цикла — *Арии с различными вариациями*, — составившего четвертый сборник Клавирных упражнений И. С. Баха. *Различные каноны на восемь первых басовых нот предшествующей Арии* были обнаружены сравнительно недавно, в 1974 году, на отдельной странице собственного баховского экземпляра издания Гольдберг-вариаций (Handexemplar, как его называет Кристоф Вольф) [см. об этом: Wolff 1976]. Эта находка дала новые импульсы к изучению цикла в целом, составным элементом в него вошли и 14 канонов. Два канона из этой группы были уже известны — BWV 1077 (№ 11) и BWV 1076 (№ 13), при этом последний использовался на баховском портрете кисти Э. Г. Хаусмана (1746 г.), а в 1747 году стал вступительным взносом композитора в Общество музыкальных наук и появился в издании *Музыкальной библиотеки* Л. Мицлера. Такое разнообразное, по словам А. П. Милки, «многоцелевое использование» [см.: Милка 2009, 43], обращает на себя внимание, подчеркивая ценность композиции.

⁸ Напомним, что отдельно *Ария* записана также в Клавирной книжке Анны Магдалены Бах; рукопись же Гольдберг-вариаций, в отличие от 14 канонов, не сохранилась.

содержат запись всех голосов в полном объеме и различаются по жанру, фактуре, тактовому размеру и формам движения; басовый голос составляет гармоническую опору и может воспроизводиться точно, варьироваться и распеваться (чаще всего при сохранении функционального значения гармонии⁹), менять положение относительно тактовой черты и перемещаться в верхний голос (например, как в начальных тактах 18-й вариации). В построении цикла каноны играют важнейшую роль — достаточно напомнить, что это каждая третья вариация, а регулярное и периодичное их появление сопряжено с последовательным расширением интервала вступления от одной вариации к другой. Такое распределение интервалов вступления (третья вариация — канон в приму, шестая — канон в секунду и т. д., вплоть до канона в нону, 27-я вариация) побудило некоторых исследователей назвать вариации-каноны *интервальными канонами*¹⁰.

Имитационная техника в вариациях — разновидность варьирования, раскрывающего имитационно-контрапунктический потенциал темы. В канонах, как и в других (неканонических) вариациях, работа с выдержанным, но допускающим интенсивное фигурирование басом сочетается с распевом и преобразованием мелодических элементов верхнего голоса, хотя, возможно, и не столь последовательно воспроизводимого. Наконец, Гольдберг-вариации относятся к разновидности вариаций на *выдержанную гармонию*.

Обеспечение технического богатства канонов требовало объемной и мелодически изобретательной работы при соблюдении сохраняемых признаков — тематической гармонии и выдержанного баса. Гармонико-конструктивная общность составляет основу общескрепляющего комплекса (В. А. Цуккерман), разнообразно претворяемого в вариациях: «Метод сочинения вариаций по данной гармонической канве, распределенной известным образом во времени, имеет *исключительное* значение. Он позволяет как угодно удаляться от темы, создавать новые и новые самостоятельные звуковые картины, сохраняя в то же время глубинные связи с темой» [Цуккерман 1987, 44].

⁹ Среди характеристик мажорно-минорного мышления К. И. Южак описывает *принцип однозначного соответствия*: «При повторении материала должна быть сохранена его структура, а не конкретный звуковой состав его элементов. В гармонии — это прежде всего функциональное последование, а не точно те же аккорды; если те же аккорды — то необязательно в прежнем расположении или мелодическом положении» [Южак 1990, 28].

¹⁰ См., например, публикации А. Ю. Великовского — специалиста по Гольдберг-вариациям, отразившего в своих работах едва ли не полный спектр проблем и вопросов этого цикла [Великовский 2021].

Ил. 1. И. С. Бах. Ария: первые восемь тактов темы Гольдберг-вариаций, BWV 988 (в том числе гармоническая схема)

Fig. 1. Johann Sebastian Bach, *Aria*: the first eight bars of the *Goldberg Variations* subject, BWV 988 (including the harmonic scheme)

О явной и скрытой формах организации гармонической вертикали в музыкальной ткани пишет С. С. Григорьев:

«Явная форма, существующая только в области гармонии, — это созвучие того или иного вида как непосредственная данность.

Скрытая форма, существующая в области «негармонических» явлений, характеризует гармоническую вертикаль прежде всего как своеобразную составную часть мелодической линии или — шире — как гармоническую координацию различных звуковых точек музыкальной ткани (соседних или находящихся на расстоянии). <...>

Присутствующая в развитой мелодии скрытая гармоническая вертикаль образует гармоническое содержание этой мелодии, ее гармонический подтекст и резонатор» [Григорьев 1981, 46–47].

Будучи опорой для остальных голосов, мелодическая линия баса аккумулирует вертикаль в ее существенных элементах, руководит гармонической основой развертывания — тем однозначнее, чем точнее она воспроизводится (в первую очередь в нижнем голосе¹¹) и меньше варьируется, оплетается фигурацией и сдвигается относительно метрически опорных

¹¹ Напомним, что в вариациях басовая тема может перемещаться по голосам, в том числе не целиком, а лишь фрагментами и даже отдельными элементами.

позиций в такте. Басовая линия выступает в вариациях в двух ипостасях — мелодической и генерал-басовой / гармонической. Первая — мелодическая — проявление линейной природы баса, в том числе в значении *cantus firmus*, а также реализация голосов канона. Вторая — генерал-басовая / гармоническая — основа вертикали, база аккордов, заключенных в мелодии баса.

К вопросу о составе вертикалей в канонах

В настоящей статье обобщаются результаты анализа многоголосия в канонах-вариациях из Гольдберг-вариаций (BWV 988) и в 14 канонах на восемь басовых нот Арии — темы названных вариаций (BWV 1087). В основе сравнения — процесс варьирования на базе устойчивого гармонического оборота. В связи с этим условимся сравнивать одинаковые по объему построения, во всех случаях определяемые восемью басовыми нотами. При сменах тактовых размеров и видов фигурационного движения выделяемый в вариациях фрагмент занимает разное число тактов, зачастую даже слабо отделяется цезурой от последующего развертывания, тем более, что голоса продолжают двигаться каноном.

Выбор Бахом именно восьми начальных басовых нот темы в канонах, несомненно, связан в числе прочих значимых факторов с логической завершенностью первого крупного построения темы, включающего два отчетливо разграниченных, но при этом гармонически симметричных четырехтакта, завершаемых кадансом. Восемьтакт наполнен разнообразным и активным движением, сочетающим лаконичность и тематическую достаточность¹². Для 14 канонов из мелодии баса выбираются опорные гармонические тоны, исключаются распев и фигурирование, меняется метрическая организация: приоритетным становится ямбическое двухдольное движение, последний звук попадает на начало такта (ил. 2):



Ил. 2. И. С. Бах. 8 начальных басовых нот Арии, лежащих в основе 14 канонов BWV 1087
Fig. 2. Johann Sebastian Bach, the first eight notes of the bassline of the *Aria*, used as a basis for the 14 *Canons* BWV 1087

¹² Именно таким объемом (8 тактов-аккордов) ограничивалась тема вариаций из сюиты Г. Ф. Генделя HWV 442 (*Чакона и 62 вариации G-dur*), изданной во втором выпуске сборника *Сюиты и пьесы для клавесина*. Исследователи называют Чакону среди прообразов *Арии с вариациями* Баха в связи с родственным материалом и формой целого.

Вертикали начального восьмитакта темы вариаций (*ил. 1*) складываются неспешно, в основном потактово; каждая из них наполняется подробностями по мере развертывания двух планов — мелодии и сопровождающих голосов. Состав этого построения: нисходящий тетракорд (I–VII–VI–V) и кадансовый ход (III–IV–V–I), с цезурами разной силы во втором и четвертом тактах. Аккордовый комплект трех (в некоторых случаях двух) нижних голосов образуется несимультанно, надстраиваясь над вытянутыми тонами баса, как бы вскрывая таящиеся за каждым звуком гармонические возможности.

Например, т. 3: начало от VI ступени с верхнетерцовым тоном допускает трактовку трезвучием нижней медианты, но последняя доля раскрывает и уточняет начальную терцию как опорный интервал двойной доминанты в виде уменьшенного секстаккорда VII ступени¹³. Ответственность за эту вертикаль ложится на один звук среднего голоса, который лишь в избранных случаях появляется в вариациях. При этом, коль скоро гармония в вариациях претерпевает изменения сравнительно с темой, то в одном варианте развертывания в мелодическом движении этот тон не будет использоваться вовсе, что исключает из т. 3 двойную доминанту (см. вариации 2, 4, 6, 9 и другие), в случае же использования вводного тона к V ступени соответствует разным вариантам двойной доминанты (см. вариации №№ 1, 5, 7, 11, 12, 13 и некоторые другие). Аналогичные изменения касаются и отклонения в субдоминанту на границе тт. 5 и 6, а также проходящих септим в разных голосах (несомненно мелодической природы — например, в кадансе т. 4). Таким образом, гармония меняется от вариации к вариации, рамки таких изменений регулируются тональностью, басовым голосом, мелодическими опорными тонами — средствами, которые в разных вариациях в той или иной мере становятся важны, чему способствуют типы мелодического движения и специфические фигуры, нюансы поворотов и ходов, секвенции и, наконец, имитационные и контрапунктические приемы варьирования.

Детали гармонии, проявляющиеся в мелодическом движении, формируют в целом изменчивую вертикаль, особенно в тех случаях, когда бас интенсивно распевается. Рисунки такого распева, нормы сочетания голосов связаны с генерал-басовой практикой композиции. Аналогичные образцы варьирования дает, например, известный трактат И. Д. Хайнхена *Der General-Bass in der Composition...* (дрезденское издание 1728 года

¹³ В ситуации аккордового разнообразия баховской (и в целом барочной) гармонии VII^б выступает как один из часто употребляемых аккордов, мелодически интенсивный благодаря секундовому сопряжению с тоникой, то есть как аккорд, стиливо определенно окрашенный и обладающий значительной линейной потенцией.

имелось в библиотеке Баха). Основное положение, а затем и содержание примеров третьей главы этого трактата декларирует, казалось бы, само собой разумеющуюся, но весьма важную идею:

«До сих пор мы брали отдельный аккорд для каждой ноты; теперь же мы переходим к тем нотам, не все из которых в соответствии с принципами композиции имеют свою собственную гармонию, а из-за своей скорости проходят скачками или в свободном движении, как если бы их вовсе не было. И этой свободой обладают не только те ноты, которые от природы быстры, например шестнадцатые и т. д., но также и такие, которые <...> воспринимаются как быстрые, например, четвертные в размере $\frac{3}{2}$, в *alla breve*, в простом размере с обозначением *C*, например, в темпе *Presto*, и т. д.» [Heinichen 1728, 257].

Именно переменчивость в ассоциировании фраз, мелодических оборотов и отдельных тонов с определенной гармонией становится в Гольдберг-вариациях основой построения контрапунктирующих голосов, определения длины отдела канона и заставляет наблюдать и анализировать систему взаимоотношений тонов (и аккордовых, и неаккордовых) в мелодических фигурах, в первую очередь нижнего голоса.

Стабильным признаком канонов-вариаций является изменение интервала вступления с постепенным разрастанием его от примы до ноны, однако с разными расстояниями вступления¹⁴. Время, интервал и направление вступления риспосты, а также наличие / отсутствие инверсии, внутренних секвентных повторов — все это образует комплекс, регулирующий как саму возможность, так и степень точности повтора гармонической основы темы в вертикали канонов. Средством, основательно удаляющим вариацию-канон от исходного гармонического прообраза, выступает смена лада, а именно — вариации в параллельном миноре (№№ 15 и 21). Ладовые изменения ведут к изменениям и тонального плана, и собственно используемых аккордов.

Объяснение возможностей гармонических повторов, данное П. Вильямсом, опирается, как думается, на трактовку гармонии канонов «крупным планом», без детализированного анализа:

¹⁴ А. Великовский пишет о разных характеристиках канонов-вариаций, в том числе обсуждает время вступления риспост: «Временное расстояние вступления риспосты составляет чаще всего один такт, за исключением вариаций 18, 21 (полтакта) и вариации 24 (два такта)» [Великовский 2021, 79]. Однако сравнение времени вступления риспост в канонах не должно ограничиваться только длительностями либо тактами, поскольку ключевой здесь выступает смена гармоний и ходы баса. Именно этот фактор согласовывает вступления верхних голосов и гармонию.

«Подобный по реализации характер басовых линий обеспечивает настолько непосредственную последовательность тонических, доминантовых и субдоминантовых аккордов, что не так уж сложно создать линии, которые будут логично и убедительно с ними комбинироваться. Написание канона над данной басовой линией может показаться дополнительной трудностью, [так как] бас [создает] дополнительный фактор, который композитор должен учитывать при сочинении, но на самом деле эта конструкция, если она такого базового типа, помогает» [Williams 2001, 34].

Рассмотрим несколько примеров.

Канон в нижнюю терцию (вариация № 9), как большинство канон-вариаций, имеет сопровождение; расстояние вступления ристпосты — две гармонические вертикали (Т–D). Интервал вступления — терцией ниже пропосты, что вполне согласуется с гармонией и с перемещением баса в это время на терцию вниз с аналогичным нисходящим секундовым шагом, что в начале т. 2 могло привести к VI₃. И все же у Баха гармонический ход к т. 2 — разрешение в тонику (ил. 3), а переход ко второму двутакту добавляет отклонение (D/vi). И в тт. 3–4 частые гармонические смены включают неоднократное кадансирование:



Ил. 3. И. С. Бах. Гольдберг-вариации, Вариация № 9: начальное построение

Fig. 3. Johann Sebastian Bach, *Goldberg Variations*, Variation no. 9: the opening structure

Верхние голоса вариации № 9 охватывают четырехтакт канонической секвенцией в двойном контрапункте децимы (шаг — восходящая секста). При избранных мелодическом материале и координатах вступления голосов канон мог бы, в согласии с опорными тонами баса, весьма точно соответствовать гармонии, что видно на ил. 4 (одинарной рамкой обозначены элементы, согласованные с тематической гармонией). Однако повторение материала *B* в ристпосте и точное воспроизведение мелодии в повторной пропосте ("A") становится причиной весьма значительных гармонических изменений (двойная рамка выделяет несогласующиеся с тематической гармонией фрагменты):

Гармоническая основа вариаций

Ил. 4. И. С. Бах. Гольдберг-вариации. Вариация № 9: схема мелодического и гармонического развертывания начального построения

Fig. 4. Johann Sebastian Bach, *Goldberg Variations*, Variation no. 9: melodic and harmonic scheme of the opening structure

Таким образом, обращают на себя внимание изменения даже бóльшие, чем могли бы образовать голоса канона, если бы в них не было секвентного повтора. Идея канонических секвенций неоднократно применяется в начальных построениях первой и второй частей канонов-вариаций¹⁵. Кажется, что каноническая секвенция как разновидность канона с многократным повторением вступительного отдела пропосты — задача, опережающая по своей важности точность воспроизведения тематической гармонии и ее нижнего голоса. Существенные изменения баса выглядят в этом контексте результатом подчинения верхним голосам, чему способствуют возможности, которые дает мелодическое варьирование. Напротив, точное следование в вариации нижнему голосу темы (например, как в каноне № 12, в кварту) — признак последовательного использования тематической гармонии, в рамках которой варьирование может проявить себя как перегармонизация длящегося басового звука.

14 канонов — бесконечные каноны, зашифрованные посредством типичной для своего времени системы обозначений, а следовательно, здесь в канонах выписаны не все голоса, а лишь одна или (при наличии) несколько пропост, а также *santus firmus*. Все каноны заканчиваются знаком повтора, то есть не содержат заключительной части¹⁶. Реализация канонов на восемь начальных басовых нот требует приложения усилий¹⁷:

¹⁵ Напомним также и о канонических секвенциях в начальных построениях двух из четырех канонов «Искусства фуги» — соответственно *Канона в дециму* и *Канона в дуодециму*.

¹⁶ Отличиям в способах записи обсуждаемых канонов был посвящен доклад К. Н. Ивановой «Гольдберг-вариации И. С. Баха (BWV 988): каноны для исполнения и каноны для украшения», прочитанный на XV Баховских чтениях в Санкт-Петербурге (2017).

¹⁷ Варианты полноголосной записи канонов BWV 1087 приводятся по изданию под редакцией Кристофа Вольфа: [Wolff, 1987].

способ записи, символы и авторские комментарии дают сведения о числе голосов и тематических оснований (каноны простые, двойные, тройные), видах движения (прямом и разных видах инверсионного), о расстояниях вступления, в некоторых случаях — об интервалах вступления. Эта группа — каноны с выводимыми голосами (Ю. Н. Холопов)¹⁸.

Восемь басовых нот выступают в канонах с разными функциями — и как наполнение голосов канона в целом (№№ 1–4), и как часть канона — одна из пар канонообразующих голосов двойного канона (№ 5), и как голос канона, звучащий в самых крупных длительностях (№ 14), наконец, как *cantus firmus* — регламентированный контрапункт к канону (в остальных случаях). Опора верхних голосов на стабильно соблюдающийся бас/*cantus firmus* — залог гармонической точности повторений. Басовый голос словно бы притягивает верхние голоса к элементам тематической гармонии, тем более, что из 14 канонов лишь в № 8 и в *Evolutio* № 10 восемь нот помещаются над басом¹⁹.

Если в вариациях голоса канонов в целом предрасположены к сдвигу и смещению некоторых аккордов — относительно друг друга и тактовой черты (основанием чему служат мелодизация баса и его варьирование), то в расшифровках 14 канонов регулярность смен вертикалей обеспечивает мерно движущийся бас-тема, а появление вариантов — либо результат усиления роли аккордовой фигурации в одном или нескольких голосах, либо их обогащение и увеличение разнообразия как следствие хроматических включений в канонообразующие голоса.

Несколько примеров разных видов канонов отражают большую вертикальную стабильность и принадлежность к теме при различных условиях мелодического содержания канона, направления и координат их вступления.

Имитационное движение в каноне № 9 основывается на гармонической фигурации, которая лишь пунктиром намечена в некоторых других канонах BWV 1087. Фигуры мелодии пропосты вписывают в одну долю (четвертную) один аккорд, исключение составляют первый и последний такты основной части, в которых распевается тоническое трезвучие. Вступление респосты в унисон и с расстоянием *ad minimam* (в одну

¹⁸ Ю. Н. Холопов определяет такой канон как форму, «которая строится при помощи чтения нотированного голоса (голосов) по партии нотированного голоса (голосов). Можно определить его также как форму с отраженными голосами» [Холопов 1978, 144].

¹⁹ *Evolutio* в № 10 принадлежит к канонам не только благодаря возможности соединить *cantus firmus* с движущимися в синкопированном ритме имитирующими голосами [канон демонстрируется, например, Кр. Вольфом — Wolff 1976, 237], но и благодаря органическому родству двойного контрапункта как такового (производное соединение записано как *Evolutio*) с имитационными формами.

шестнадцатую, как и указано в комментарии к канону: *in unisono post semifusam*), требует подбора таких аккордовых тонов фигурации в пропсте, которые позволили бы составить гармоничное соединение голосов канона и басовой мелодии, что последовательно и реализовано Бахом.

The image shows a musical score for Canon No. 9. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. They contain the vocal part of the canon, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature and time signature. They show the harmonic scheme, which consists of a series of chords and dyads that support the vocal line. The label 'Гармоническая схема канона' is centered below the bottom two staves.

Ил. 5. И. С. Бах. 14 канонов, Канон № 9: голоса канона и гармоническая схема

Fig. 5. Johann Sebastian Bach, 14 Canons, Canon no. 9: the canonic parts and harmonic scheme

Этот канон выглядит как максимально точно воспроизводящий гармоническую схему темы. Вероятно, именно вертикаль имела руководящее значение для гармонической фигурации, а канон в верхних голосах можно рассматривать как имитационное прочтение аккордов темы.

Канон № 12 (*Canon duplex über besagte Fundamental-Noten à 5*) — двойной канон в обращении и с сопровождением (на *santus firmus*), который опирается на фактически неизменную гармоническую основу Арии, обогащенную многозвучием пяти голосов и дополнительных мелодических ходов, образующих D/D в т. 1, и D/s в кадансовом обороте (5-й звук *santus firmus*):

The image shows the beginning of Canon No. 12. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). They contain the vocal parts of the canon, with labels 'P1' and 'R1' indicating the first and second parts. The middle two staves are in bass clef with the same key signature and time signature. They contain the accompaniment, with labels 'P2' and 'R2' indicating the first and second parts. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, and is labeled 'cantus firmus'. It shows a series of chords and dyads that form the harmonic basis of the piece. The label 'Гармоническая схема канона' is centered below the bottom staff.

Ил. 6. (начало)

Fig. 6. (beginning)

The image displays a musical score for Canon 12 from J.S. Bach's 14 Canons. It consists of five staves. The top two staves represent the vocal parts (soprano and alto), which are highly rhythmic and melodic. The bottom three staves represent the harmonic scheme, including a bass line and a figured bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems by a vertical dashed line.

Ил. 6. И. С. Бах. 14 канонов, Канон 12: голоса канона и гармоническая схема

Fig. 6. Johann Sebastian Bach, *14 Canons*, Canon 12: the canonic parts and harmonic scheme

Голоса канонов в обращении на две пропосты встроены в заданную басом вертикаль. Собственно мелодическая повторность, которая присутствует в каждой линии, взаимодействует с вертикалью по-разному, но каждый голос этого канона начинается с восьми басовых нот: в *cantus firmus* — половинными, в каноне на первую пропосту — шестнадцатыми, на вторую — восьмыми. В итоге пятиголосие складывается из разномензурных слоев.

Гармоническое же разворачивание канонобразующих голосов формирует движение по весьма близкому к теме гармоническому плану. Поскольку расстояние вступления в этом каноне — одна четвертная, восемь басовых нот в первой пропосте и в инверсионной первой рипосте успевают прозвучать в т. 1, то есть на тонической гармонии, и далее — разделенные паузами фразы встраиваются в тематически заданную вертикаль. Вторая рипоста вступает с расстоянием один звук баса. В этом каноне мелодическое движение первой фразы, включающее элементы возвратно-инверсионных ходов, пребывает в звукоряде доминантовой тональности, при том, что опорные тоны принадлежат установленной гармонии; во второй фразе присутствуют элементы инверсии первой, опора на тетракорды утверждает тональность.

Ось обращения рипост в этом каноне — III ступень, ее действие как раз сказывается на ладотональной стабильности обращенных голосов. Об особенностях сложения инверсионной вертикали пишет К. И. Южак:

«Область значимых явлений зеркальной симметрии предельно сужают сами принципы гармонического мышления, ибо в нем господствует принцип основного тона, слышания вертикали — по басу, ладотональности — по тонике. Так что значение зеркальной симметрии в гармонии ограничивается отношениями основных тонов, басов и тоник <...> На мелодические рисунки такие коррективы не оказывают существенного влияния <...> но в построении аккордов и в их функциональной характеристике изменение качества терции или квинты играет существенную роль» [Южак 1990, 21].

Сохранность заданной вертикали обеспечивается кананообразующими голосами на основе *cantus firmus* посредством взаимодополняющего, зачастую ритмически дробного, движения голосов, выстраивающего вертикали над данной мелодией баса. В результате решается задача мелодических ходов голоса внутри заданной гармонии, а также последовательного их перемещения.

В канонах обеих групп — в вариациях и в зашифрованных канонах на восемь басовых нот — реализуются как сходные, так и различные возможности контрапунктической и мелодической природы, интервальные и собственно гармонические. В целом эти возможности выявляют средства работы в вариации-каноне при заданной гармонии: рассчитать координаты вступления голосов канона, позволяющие соединить тоны имитационно вступающих голосов и вертикаль в целом; определить принадлежность опорных тонов верхних голосов тематической гармонии; сформулировать и имитационно размножить в ткани мелодические формулы распева в рамках заданной вертикали (одной или пары аккордов); соединить отделы канона для переходов между вертикалями.

Вместе с тем, в расшифровках канонов, казалось бы, в условиях свободы от определенных тематических обязательств, гармоническая основа соблюдается весьма последовательно — в некоторых случаях она воспроизводится абсолютно точно, что представляется результатом мелодической неизменности баса (сравнительно с преимущественно фигурированным нижним голосом в канонах-вариациях) и связанной с этой мелодией гармонической вертикалью.

Взаимодействие вертикального и горизонтального начал в баховских канонах на заданную гармонию выступает как специфическая работа по приведению голосов канона в контекст установленных аккордов. Этот аспект техники композиции оказывается стилистически значим, он прокладывает путь к осмыслению средств построения зашифрованных

канонов, с одной стороны, и канонов-пьес — с другой. Пьесы разных жанров в форме канона, образцы которых дают Гольдберг-вариации Баха, прорастают в традиции романтической миниатюры, а гармоническая основа, вертикаль, становится ведущим основанием разворачивания сравнительно с имитационным. Эту тенденцию образно характеризует Т. С. Кюрегян: «Процесс растворения подлинно полифонической линейности в густом гармоническом настое — реальность XIX в., исторически неизбежный этап эволюции» [Кюрегян 2018, 376].

Литература

- [1] Великовский 2021 — *Великовский А. Ю.* «Гольдберг-вариации» И. С. Баха: монография. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021. 416 с.
- [2] Григорьев 1981 — *Григорьев С. С.* Теоретический курс гармонии: Учебник. Москва: Музыка, 1981. 479 с.
- [3] Кюрегян 2018 — *Кюрегян Т. С.* Антон Аренский — преподаватель и мастер музыкальной формы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Том 8. № 3 (2018). С. 356–380. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.302>.
- [4] Милка 2009 — *Милка А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации / науч. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
- [5] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония: учебник 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.
- [6] Михайлов 1997 — *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Михайлов А. В.* Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. Москва: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
- [7] Форкель 2008 — *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. Ерохина; послесл. М. Сапонова. Москва: Классика – XXI, 2008. 128 с.
- [8] Холопов 1978 — *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.
- [9] Цуккерман 1987 — *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма: Учебник. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 1987. 239 с.
- [10] Южак 1990 — *Южак К. И.* Теоретический очерк полифонии свободного письма: Учебное пособие. Петрозаводск: Карелия, 1990. 84 с.
- [11] Burmeister 1606 — [*Burmeisteri M. J.*] Musica Poetica: Definitionibus et divisionibus brevier delineata, quibus in fingulis capitibus sunt hypomnemata praeceptorum instar [sunoptikōs] addita, edita studio & operâ. Lunæburg, Scholæ Rostoch. Collegae Claſici. Rostochii: Stephanus Myliander, 1606. 93 S. Die Herkunft:

- Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, 2020. URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000051> (дата обращения: 12.12.2020).
- [12] Collins 1992 — *Collins, D. B.* Canon in music theory from c.1550 to c.1800. Vol. I. A Diss. Submitted to the department of music and the committee on graduate studies of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in music. Stanford University. Ann Arbor, MI 48106, 1992. 465 p.
- [13] Heinichen 1728 — [*Heinichen, J. D.*] Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Compositio[n], nicht allein der General-Bafs im Kircher-[.] Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Compositio[n] selbst, wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raiffonnement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos / Hrsg. von Johann David Heinichen. Dresden: bey dem Autore, 1728. 4 S., 1 S., 960 S., 28 S.
- [14] Schtölzel 1725 — G. H. S. [*Schtölzel, G. H.*]. Practischer Beweiß, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum viel und mancherey, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn. [Anno, 1725]. 21 S.
- [15] Williams 2001 — *Williams, P. F.* Bach: the Goldberg Variations. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 112 p.
- [16] Wolff 1976 — *Wolff, Chr.* Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source // *Journal of the American Musicological Society*. 1976. Vol. 29. № 2. Pp. 224–241.
- [17] Wolff 1987 — *Wolff, Chr.* Vorwort // Johann Sebastian Bach. Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamental Noten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ BWV 1087. Erstausgabe / First Edition, 3 Auflage, hrsg. von Christoph Wolff. Kassel, Basel, London: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Music, 1987. S. 3–4.
© А. И. Янкус, 2020

Сведения об авторе

Янкус, Алла Ирменовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3157-1149>

SPIN-код: 6852-9342

e-mail: alla_jankus@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2004), доцент (2018), доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

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

Yankus, Alla I.

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

Abstract. The article gives a comparison of the two groups of canon-variations from the J. S. Bach's cycle *Aria with 30 Variations* (Goldberg Variations, BWV 988) and *Diverse Canons on the first eight Foundation Notes of the preceding Aria* (BWV 1087). The latter is 14 canons in the abbreviated notation using the ground bass line from the subject of Goldberg Variations in so called *Handexemplar* (Christoph Wolff), where they (the canons) were included by Bach himself. Perpetual canons comprising the group of 14 vary in thematic material, number of parts, devices of imitational and contrapuntal treatment. The bass notes of the Aria are used in the canonic parts as well as cantus firmus in free counterpointing part. Moreover, parts of the subject become constitutional elements for almost every part in the canons, and similar, contrary, and retrograde motion creates simple, double and one triple canon. Analysis of the first bars of the canon-variations (on the first eight notes) and the decryptions of the encrypted canons published by Christoph Wolff show the interrelatedness between the horizontal (primarily eight-sound melody/cantus firmus) and various verticals emerging as a result of canonical progression.

Comparison of these canons let us clarify the means of intervallic and chordal correlation of the canonic parts: with varying degrees of accuracy thematic harmonic course of the beginning of the Aria is reproduced in both examined groups. Changes in the thematically relevant vertical construction among other reasons are seen as a result of imitative-contrapuntal progression within the variation cycle on the one hand and of interaction between different techniques of contrapuntal writing in the encrypted canons — on the other one.

Keywords: *Johann Sebastian Bach, canon, harmony, Goldberg Variations BWV 988, "Fourteen canons" BWV 1087.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Yankus, Alla I.* "The Vertical Structure in Canons from Bach's Goldberg Variations (BWV 988; BWV 1087): Some Aspects". In *Opera musicologica*, vol. 12. no. 5 (SI) (2020), pp. 120–140 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.008.

Works Cited

- [1] Velikovskiy, Alexander Yu. (2021). "Gol'dberg-variatsii" J. S. Bach'a: monografiya [*The "Goldberg-Variations" by Johann Sebastian Bach: Monograph*]. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 416 p. (in Russian).
- [2] Grigor'yev, Stepan S. (1981). *Teoreticheskiy kurs garmonii* [*Theoretical course of harmony*]: A Guide. Moscow: Muzyka, 479 p. (in Russian).
- [3] Kyuregyan, Tatiana S. (2018) "Anton Arenskiy — prepodavatel' i master musikal'noy formy" ["Anton Arensky — educator and master of musical form"]. In *Vestnik of Saint Petersburg University*. Arts. Vol. 8, no. 3 (2018), pp. 356–380 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.302>.
- [4] Milka, Anatoly P. (2009). "Iskusstvo fugi" J. S. Bach'a: K rekonstruktsii i interpretatsii [*Rethinking Johann Sebastian Bach's "The Art of Fugue"*], scientific ed. by Kyra Yuzhak. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 456 p. (in Russian).
- [5] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya: uchebnik muzykal'nykh vuzov* [*Polyphony. Textbook for Music Institutions*]: 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).
- [6] Mikhaylov, Alexander V. (1997). "Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoy epokhi" ["Baroque Poetics: The End of a Rhetorical Era"]. In Alexander, V. Mikhaylov, *Yazyki kul'tury: uchebnoye posobiye po kul'turologii* [*Languages of Culture: Academic guide on cultural studies*]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, pp. 112–175 (in Russian).
- [7] Forkel, Johann N. (2008). *O zhizni, iskusstve i o proizvedeniyyakh Ioganna Sebast'yana Bach'a* [*Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*], translator from German Valeriy Erokhin; afterword Mikhail Saponov. Moscow: Klassika–XXI, 128 p. (in Russian).
- [8] Kholopov, Yuriy N. (1978). "Kanon: genezis i ranniye etapy razvitiya" ["Canon. Its Genesis and Early Stages of Development"]. In *Teoreticheskiye nablyudeniya nad istoriyei 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).
- [9] Tsukkerman, Viktor A. (1987). *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Variatsionnaya forma: Uchebnik* [*Analysis of Musical Works: Variation Form: A Guide*], Ed. 2. Moscow: Muzyka, 239 p. (in Russian).
- [10] Yuzhak, Kyra I. (1990). *Teoreticheskiy ocherk polifonii svobodnogo pis'ma: Uchebnoye posobiye* [*Theoretical Essay on Polyphony in Free Counterpoint: Educational materials*]. Petrozavodsk: Karelia, 84 p. (in Russian).
- [11] Burmeister, Joachim M. (1606). *Musica Poetica: Definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praëceptionum instar [sunoptikôs] addita, edita studio & opera*. Lunæburg, Scholæ Rostoch. Collegæ Claßici. Rostochii: Stephanus Myliander, 1606. 93 S. Die Herkunft: Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, 2020. Available at: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000051> (accessed: 12.12.2020) (in Latin).
- [12] Collins, Denis B. (1992). *Canon in music theory from c.1550 to c.1800*. Vol. I. A Diss. submitted to the department of music and the committee on graduate studies

- of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in music. Stanford University: Ann Arbor (MI 48106), 465 p.
- [13] Heinichen, Johann D. (1728). *Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Compositio[n], nicht allein der General-Bafs im Kircher-[.] Cammer- und Theatralischen Stylò vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Compositio[n] selbst, wichtige Projectus machen könne. Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raifonnement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos* / hrsg. von Johann David Heinichen. Dresden: bey dem Autore, 1728. 4 S., 1 S., 960 S., 28 S.
- [14] G. H. S. [Schölzel, Gottfried H.] (1725). *Practischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum viel und mancherey, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn.* [Anno]. 21 S.
- [15] Williams, Peter F. (2001). *Bach: the Goldberg Variations.* Cambridge: Cambridge University Press, 112 p.
- [16] Wolff, Christoph (1976). *Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source.* In *Journal of the American Musicological Society*, vol. 29, no. 2 (1976), pp. 224–241.
- [17] Wolff, Christoph (1987). „Vorwort“ In *Johann Sebastian Bach. Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ / Fourteen Canons on the first eight notes of the Aria ground from the „Goldberg Variations“ BWV 1087, Erstausgabe / First Edition, 3 Auflage*, hrsg. von Christoph Wolff. Kassel, Basel, London: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Music. S. 3–4.

© Alla I. Yankus, 2020

About the Author

Yankus, Alla I.

<https://orcid.org/0000-0003-3766-9245>

SPIN-code: 6852-9342

e-mail: alla_jankus@mail.ru

PhD (Arts, 2004), Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia



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

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 опусах¹. 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 музыке² 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 опуса³ или в подзаголовках отдельных частей⁴, в авторских комментариях⁵; но убедительнее

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

² 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).

³ Примером такого рода служит «Каноническая сонатина».

⁴ 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»).

⁵ В пояснениях к своим сочинениям Даллапикколы 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 малоизученная⁶. 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»⁷ (*Sex carmina Alcaei*, 1943), а также «Музыкальная тетрадь Анналиберы» (*Quaderno musicale di Annalibera*, 1952–1953) и «Песни на стихи Гёте»⁸ (*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 Паганини⁹:

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

⁶ 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.

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

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

⁹ 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 часть¹⁰) и № 11 (III часть¹¹). 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 (заклучение 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 гармонию¹².

Вместе с тем нельзя забывать, что Сонатина создавалась, когда в творчестве Даллапикколы совершался поворот к серийности¹³. 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).

¹⁰ В основе части — вступление и первый раздел каприса.

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

¹² 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.

¹³ 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 Веберну¹⁴, 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):

¹⁴ 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 стиха¹⁵; 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 части¹⁶, откликается схождение и расхождение голосов двух канонов в обращении, помещенных в основном разделе этого номера¹⁷.

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-

¹⁵ 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].

¹⁶ 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.*

¹⁷ 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 циклах¹⁸. В первую очередь остановимся на ракоходном каноне: он включен в каждый из обсуждаемых опусов¹⁹. 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 имитации²⁰. Почему же композитор обращается к разным параметрам?

¹⁸ 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).

¹⁹ 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.

²⁰ 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)²¹:

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).

²¹ 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 ассоциации²². 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 — Rc и Ra — их контрапункт создает преобладание консонирующих по звучанию интервалов²³. Для производного соединения композитор остановился на таком варианте перестановки (Rc 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):

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

²³ 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 Rlh), 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 ($\text{♩} = 50 \text{ circa}$)

The musical score is written for voice and clarinet. The tempo is marked 'Estatico; conteplativo' with a quarter note equal to approximately 50 beats. The music is in a key with one flat (B-flat major/D minor) and features a complex, changing meter. The lyrics are in German. The score includes dynamic markings such as *p: dolce*, *pp*, and *dolciss.*, along with phrasing slurs and accents.

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 направлении²⁴.

²⁴ 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 ₂ (<i>Ia</i>)	B ₂ (<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 логику²⁵. 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.

²⁵ 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

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

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)

Рецензии

УДК 781.42

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.010

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

Сербул, Наталья Борисовна

Академия хорового искусства имени В. С. Попова

125565 Москва, ул. Фестивальная, 2

Аннотация. В рецензии отражены важнейшие аспекты сложного и многогранного труда автора. Систематизируется понятийный аппарат, в частности, обсуждаются проблемы терминологии в области обратимого контрапункта. Предпринята попытка рассмотреть и объяснить позицию автора по этому вопросу в контексте истории формирования других точек зрения.

Анализируются инновации в области методики преподавания полифонии, особенности сочетания исторического и технологического подходов к изучению предмета, новизна и практическая актуальность научных положений. Отмечаются инновационные разработки автора в области теории малых и больших имитационных форм. Универсальность и последовательность применения этой теории придает цельность и логическую стройность всему труду автора. Особое внимание привлекается к приемам, способствующим детальному освоению и реконструкции в учебных работах стиля ренессансной полифонии. Подробно рассматриваются новые формулировки правил метроритмической организации, типы работы над мелодией строгого письма, предложенные автором учебника. Отмечается важность рецензируемого издания как этапа развития петербургской музыковедческой школы, обобщения ее научных достижений и методических разработок. Выявляется ряд направлений, объединяющих исследования А. П. Милки с ведущими отечественными научными школами.

Ключевые слова: *Анатолий Павлович Милка, полифония, методика, стиль, техника сочинения, музыкальная форма.*

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

Для цитирования: *Сербул Н. Б. Учебник полифонии А. П. Милки: достижения и перспективы петербургской школы // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 160–167. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.010.*

Наталья Сербул

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

Милка А. П. Полифония : учебник для музыкальных вузов : в 2 ч. / науч. ред. К. Южак; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

Часть I: Строгое письмо. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 336 с. ISBN 978-5-7379-0865-2

Часть II: Полифонические формы свободного письма. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 248 с. ISBN 978-5-7379-0866-9

Учебник А. П. Милки относится к новому типу современных научно-методических изданий. В нем нашли отражение несколько актуальных тенденций: стремление проследить историческую трансформацию базовых понятий, приблизить практические задания к реальным композиторским практикам, создать единую научно-методологическую основу для анализа произведений.

Этот труд обобщает и развивает традиции и достижения петербургской школы, формировавшиеся в научных исследованиях и педагогической практике Х. С. Кушнарёва, А. Н. Должанского, К. И. Южак, А. И. Янкус и самого А. П. Милки.

Специфику полифонии автор соотносит с позицией А. Н. Должанского, считавшего, что «различие между гармонией и полифонией можно условно определить как оппозицию *моноритмии* ↔ *полиритмии*» [Милка 2016, 11]. Давая собственную дефиницию, А. П. Милка предлагает сразу несколько вариантов понимания данной оппозиции: «Полифония (греч. πολυφωνία, от πολύς — много, φωνή — звук) — это многоголосие с тем или иным уровнем неоднотипности (индивидуализированности, несхожести, самостоятельности) голосов» [Милка 2016, 17]. Классификация видов полифонии в учебнике не приводится.

К базовым положениям учебника, которые хотелось бы обсудить, относится классификация сложного контрапункта, а именно обратимого контрапункта. Как известно, в отечественной науке существуют расхождения по этому вопросу. Танеев под обращением имеет в виду «такое изменение первоначального соединения, которое соответствует отраже-

нию его в зеркале — контрапункт этот носит также название зеркального» [Танеев 1959, 9]. Из опубликованных в 1967 году черновики Танеева становится ясным, что он имел в виду как вертикальное, так и горизонтальное расположение зеркала по отношению к нотному тексту. Первичными у Танеева являются три основных вида: вертикально-обратимый, горизонтально-обратимый и вертикально-горизонтально-обратимый [Танеев 1967, 42–49]. При этом обращается многоголосие в целом, а не только отдельные голоса.

В книге С. С. Богатырёва «Обратимый контрапункт» термин *вертикально-обратимый контрапункт* означает другой тип преобразования — сочетание обратимого и вертикально-подвижного. Термин *горизонтально-обратимый* означает сочетание обратимого и горизонтально-подвижного [Богатырёв 1960, 44, 66, 79].

В учебнике А. П. Милки изложена система, отличающаяся и от Танеева, и от Богатырёва. Исходным (полным обратимым) здесь назван тот вид обратимого контрапункта, где не всё многоголосие, а каждая мелодия в отдельности получает вертикальную инверсию. При этом мелодии не обмениваются местами. Зеркальный контрапункт (танеевский вертикально-обратимый) автор учебника считает результатом двух разных типов преобразований. С точки зрения А. П. Милки, «зеркальным контрапунктом называется сочетание двойного и обратимого контрапункта с единой осью обращения голосов» [Милка 2016, 197].

Конечно же, блестяще разработанная А. П. Милкой методика сочинения в технике обратимого контрапункта нисколько не страдает от терминологических противоречий с другими теориями. Тем не менее, отметить их необходимо. Возможно, в дальнейшем всеми школами будут приняты единые логические основания, которые позволят преодолеть существующие противоречия.

Несомненной инновацией автора является очень удачная, на наш взгляд, разработка теории малых и больших имитационных форм. А. П. Милка предлагает логичную, простую и универсальную систему, применимую как для строгого, так и для свободного стиля. Она выстроена по тому же принципу, что и «пирамида» гомофонных форм: первичный уровень — малая имитационная форма, имеющая одну каденцию; высший уровень — большая имитационная форма, состоящая из нескольких малых, имеющая несколько промежуточных каденций и одну заключительную.

Малая имитационная форма состоит из строгой части (имитация, канон) и свободной части (средний раздел и каденция). По существу, с этой структурой соотносится текст-музыкальная строка. Ю. Н. Холопов го-

ворит о тех же процессах, проходящих в строке, в терминах асафьевской триады *i-m-t* [Холопов 1996, 11].

К большим имитационным формам относятся имитационный мотет, имитационный ричеркар и fuga. В них автором выявлены и систематизированы такие закономерности, как возрастание структурной сложности имитационной техники, возрастание канонической интенсивности, изменение формы связующего каданса, своеобразный поиск заключительного каданса, учащение ритмического движения.

Вопросы стиля в учебнике А. П. Милки подробно и разносторонне освещены в первой части и почти полностью сняты во второй. Определяя понятие «строгое письмо», автор исключает из его сферы весь XV век и светскую музыку XVI века. Очевидно, такой подход обусловлен соображениями методической целесообразности. Примеры, анализируемые в тексте учебника, включают более широкий круг произведений.

Важные шаги в учебнике А. П. Милки сделаны в области методики преподавания строгого письма. Соотнесение с ренессансным многоголосием приобретает реальные методически успешно проработанные очертания, когда речь идет о кадансовой формуле с задержанием (правда, не оговорен, хотя присутствует в примерах, момент приготовления задержания). Обычно употребление диссонансов на сильных долях описывается вне области применения в каденционной зоне.

Важно отметить и особенности методики работы над мелодией строгого письма. А. П. Милка, развивая традиции петербургской школы, вводит в современную педагогическую практику упражнения Х. С. Кушнарёва, в которых ставится задача написать контрапункт на выдержанном тоне, «скользящий» от консонанса к консонансу с заполнением широких ходов проходящими и вспомогательными диссонансами. Думается, что этот тип упражнений вполне мог бы завершаться правильной дискантово-теноровой клаузулой. Образцы такого типа контрапункта мы встречаем в произведениях, созданных в технике тенорового письма.

В учебнике А. П. Милки предложен новый подход и к решению проблемы метроритма. До сих пор все правила контрапункта, связанные с различным употреблением диссонанса на слабых и сильных долях, объяснялись в терминах более поздних представлений из области акцентной метрики с ее тактовой организацией и дифференциацией долей на сильные, относительно сильные и слабые. Между тем мы знаем, что мензуральная ритмика принадлежит времязмерительному типу, а тактовая черта в XV–XVI веках если и ставилась, то носила разделительный характер, не указывая на сильную долю [Барсова 1997, 33].

А. П. Милка предлагает правила, более соответствующие задачам реконструкции стиля: «Движение регулируется чередованием сильного и слабого времен (сильных и слабых тактовых позиций); периодичность их смен зависит от ранга и разнообразия действующих в такте длительностей» [Милка 2016, 48]. Поскольку автор предлагает для учебных упражнений только один размер — $\frac{4}{4}$, — то при движении целыми нотами в такте будет одна сильная позиция, при движении половинными — две, при движении четвертными — четыре. И такой подход действительно отражает положение вещей в художественной практике.

Вторая часть учебника, посвященная свободному стилю, заслуживает более подробного обсуждения. Остановимся лишь на одной сквозной линии, которая проходит через обе части учебника, а именно, проследим, как теория малых и больших имитационных форм применяется в отношении фуги.

А. П. Милка продолжает и развивает традицию А. Н. Должанского, который классифицирует фуги по типу развития в свободной части. В учебнике приводится классификация и по типу строгой части, то есть экспозиции (реперкуссионная, стреттная первого рода, контрафуга, фуга в уменьшении, фуга в увеличении, фуга в ракоходе, фуга в ракоходной инверсии), и по типу свободной части (фуга-ричерката, стреттная второго рода), и по типу фуги в целом (фуги с *evolutio*: зеркальная, ракоходная, ракоходно-инверсионная). Правда, приходится признать, что термины из первой группы несколько архаичны и слишком похожи на термины из третьей группы.

В трактовке терминов *фугетта* и *фугато* А. П. Милка подчеркивает высказанную А. Н. Должанским мысль о важности для определения фугетты таких обстоятельств, как количество событий и соотношение размеров темы и всей фуги. В определении двух типов фугато А. П. Милка ссылается на исследование А. И. Янкус¹. Завершая разговор о методике реконструкции стиля в учебных работах, хотелось бы отметить, что не только ренессансная, но и современная академическая музыка не являются абсолютно знакомой и органичной средой для подавляющего числа профессиональных музыкантов и просвещенных слушателей. И если задача изучения стиля Возрождения может решаться путем его реконструкции, то в отношении современной музыки это сделать практически невозможно. Обобщенного понятия *современный музыкальный*

¹ Янкус А. И. Фугато: понятие, явление, сферы бытования // Александр Наумович Должанский: сборник статей к 100-летию со дня рождения. Санкт-Петербург: Сударья, 2008. С. 244–265.

язык в настоящий момент просто не существует. Наверное, еще и поэтому так важно постоянно поддерживать связь с практиками тысячелетней истории европейской музыки, чтобы быть готовыми к новому витку ее развития.

Литература

- [1] Барсова 1997 — *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI–первая половина XVIII в.). Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1997. 571 с.
- [2] Богатырёв 1960 — *Богатырёв С. С.* Обратимый контрапункт. Москва: Музгиз, 1960. 184 с.
- [3] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония: учебник для музыкальных вузов: в 2 ч. Ч. I: Строгое письмо. Санкт-Петербург: Композитор, 2016. 336 с.
- [4] Танеев 1959 — *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. Москва: Музгиз, 1959. 383 с.
- [5] Танеев 1967 — *С. И. Танеев.* Из научно-педагогического наследия / сост. Ф. Арзаманов и Л. Корабельникова. Москва: Музыка, 1967. 164 с.
- [6] Холопов 1996 — *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ: в 3 ч. Ч. 1. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1996. 96 с.

© Н. Б. Сербул, 2020

Сведения об авторе

Сербул, Наталья Борисовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4193-1755>

SPIN-код: 2842-1650

e-mail: natserb@mail.ru

Доцент Академии хорового искусства имени В. С. Попова
125565, Москва, ул. Фестивальная, 2

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

Serbul, Natalia Borisovna

Victor Popov Academy of Choral Art
2 Festival'naya St., Moscow 125565, Russia

Abstract. The review specifies the most important aspects of the complex and multifaceted work of the author, systematizing and discussing the conceptual apparatus, in particular, the problems of terminology in the field of reversible counterpoint. An attempt is made to consider and explain the author's position on this issue in the context of the history of formation of other points of view.

The author analyzes innovations in the field of polyphony teaching methods, the peculiarities of the combination of historical and technological approaches in the study of the subject, the novelty and practical relevance of scientific provisions. The author's innovative developments in the field of the theory of small and large imitation forms are noted. The versatility and consistency of the application of this theory gives integrity and logical harmony to the entire work of the author.

Particular attention is drawn to techniques that contribute to the detailed development and reconstruction of the Renaissance polyphony style in educational works. The new formulations of the rules of metro-rhythmic organization, new types of work on the melody of strict writing, proposed by the author of the textbook, are considered in detail. The importance of the peer-reviewed publication is noted as a new stage in the development of the St. Petersburg school of music, as a generalization of its scientific achievements and methodological developments. A number of areas are identified that connect the research of Anatoly P. Milka with the leading Russian scientific schools.

Keywords: *Anatoly P. Milka, polyphony, teaching methods, style, composition technique, musical form.*

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

For citation: *Serbul, Natalia B.* "Textbook in Polyphony by Anatoly P. Milka: Achievements and Prospects of the Petersburg School". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 160–167 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.010.

Works Cited

- [1] Barsova, Inna A. (1997). *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI–pervaya polovina XVIII v.)* [*Essays on the history of score notation (16th–first half of the 18th century)*]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Tchaikovskogo, 571 p. (in Russian).

- [2] Bogatyryov, Semyon S. (1960). *Obratimyy kontrapunkt [Reversible counterpoint]*. Moscow: Muzgiz, 184 p. (in Russian).
- [3] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya: uchebnyk 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).
- [4] Taneyev, Sergey I. (1959). *Podvizhnoy kontrapunkt strogogo pis'ma [Convertible Counterpoint in the Strict Style]*. Moscow: Muzgiz, 383 p. (in Russian).
- [5] Taneyev, Sergey I. (1967). *Sergey Taneyev. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya [Sergey Taneyev. From the scientific and pedagogical heritage]* / edited by Fedor Arzamanov & Lyudmila Korabel'nikova. Moscow: Muzyka, 164 p. (in Russian).
- [6] Kholopov, Yuriy N. (1996). *Garmonicheskiy analiz [Harmonic analysis]*: in 3 parts. Pt. 1. Moscow: The Scholarly and Printing Center 'Moscow Conservatory', 96 p. (in Russian).

© Natalia B. Serbul, 2020

About the Author

Serbul, Natalia B.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4193-1755>

SPIN-код: 2842-1650

e-mail: natserb@mail.ru

Associate Professor of the Victor Popov Academy of Choral Art
2 Festival'naya St., Moscow 125565, Russia



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

Сведения об авторах

Лариса Львовна Гервер в 1969 году окончила Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (педагоги: А. Г. Чугаев, Р. К. Ширинян, Ф. Г. Арзаманов). С 1970 года преподает в ГМПИ имени Гнесиных (в настоящее время — Российская академия музыки имени Гнесиных). Доктор искусствоведения (1998), профессор кафедры аналитического музыковедения РАМ имени Гнесиных. Автор книг «Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии первых десятилетий XX», «Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века» и более 100 научных статей. Основные направления научной деятельности: техника музыкальной композиции в сочинениях XVI–XX веков; музыкальные приемы в организации поэтического текста; поэзия романсового творчества композитора как совокупный текст; поэтическая форма vs форма музыкальная в итальянском мадригале.

Марина Евгеньевна Гирфанова — доктор искусствоведения (2015), профессор кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, член Общества теории музыки, член редакционной коллегии журнала «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по специальности «Музыковедение» (научный руководитель Е. В. Назайкинский). В 2015 году защитила докторскую диссертацию на тему «Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра» (научный консультант Р. Л. Поспелова). Преподает в Казан-

Contributors to this issue

Larisa L. Gerver graduated from the Gnesins State Musical-Pedagogical Institute in 1969. She studied with Alexandr G. Chugayev, Ruzanna K. Shirinyan, Fedor G. Arzamanov. Since 1970, she teaches at the Gnesins State Musical-Pedagogical Institute (now the Gnesins Russian Academy of Music). In the 1980s, she took lessons from Rudolf V. Duganov, who gave lectures in Literature Theory and History at the Gnesins Institute. In 1998, she defended her doctoral dissertation on the topic “Music and musical mythology in the early 20th-century Russian poetry”. Full Professor at the Music Analysis Department at the Gnesins Russian Academy of Music. She has published books “Music and musical mythology in Russian poetry of the first decades of the 20th century” (2001), “Inganno and other secrets of polyphonic technique in the second half of 16th — beginning of the 17th century” (2018) and more than 100 scientific articles. Her research interests include music composition technique; exploring musical patterns in the structure of poetic texts; all the verses of the composer’s romances and songs taken as a whole; poetic form vs musical form in the Italian madrigal.

Marina Ye. Girfanova is a Doctor of Art History (2015), Professor at the Music Theory and Composition Department at the Zhiganov Kazan State Conservatoire, member of the Music Theory Society, member of the editorial board of the journal “Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”. Graduated from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory with the degree in Musicology (academic advisor — Doctor of Art History, Professor Evgeniy V. Nazaykinskiy). In 2015, she defended her doctoral dissertation on “The Mensural System as a Historical Type of the Western European Musical Meter” (scientific consultant — Rimma L. Pospelova, Doctor of Art History, Professor at the Music Theory Department at the

ской государственной консерватории имени 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. Пушкин (композиция), И. А. Браудо и В. Л. Майский (орган).

Moscow State Conservatory). She lectures on 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

В 1983 году защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Теоретические основы функциональности в музыке». Научные интересы сосредоточены на теории и методике полифонии, а также на творчестве И. С. Баха. Основные публикации на русском языке: «„Музыкальное приношение“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации» (Музыка, 1999); «„Искусство фуги“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации» (Композитор, 2009); «Полифония: учебник для музыкальных вузов, в 2 ч.» (Композитор, 2016); «Готфрид Кирхгоф. „Музыкальная азбука...“» (Композитор, 2004). Монографии на английском языке: *Rethinking J. S. Bach's The Art of Fugue* (Routledge, 2016); *Rethinking J. S. Bach's Musical Offering* (Cambridge Scholars Publishing, 2019) и др., а также более 100 статей в отечественных и зарубежных изданиях. Сотрудничает с зарубежными *Bach-Jahrbuch* (Германия), *BACH* (США), *Universitas Gedanensis* (Польша) и других.

Наталья Юрьевна Плотникова — музыковед, доктор искусствоведения (2013), доцент (2016), профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, профессор кафедры истории и теории музыки Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. С отличием окончила Московскую консерваторию (1992), затем — аспирантуру по специальности «теория музыки» (класс В. В. Протопопова). В 1996 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Многоголосные формы обработки древних роспевов в русской духовной музыке XIX — начала XX в.», в 2013 — докторскую диссертацию на тему «Русское партесное многоголосие: источниковедение, история, теория». Основной круг научных интересов — история и теория русской духовной музыки XVII–

Music». Research interests are focused on the theory and methodology of polyphony, as well as on the works of Johann Sebastian Bach. Major books in Russian: “‘Musical Offering’ by J. S. Bach: Towards Reconstruction and Interpretation” (*Muzyka*, 1999); “‘The Art of the Fugue’ by J. S. Bach: Towards Reconstruction and Interpretation” (*Композитор*, 2009); “Polyphony: textbook for music academies, in 2 vol.” (*Композитор*, 2016); “Gottfried Kirckhoff. ‘L’ABC Musical...’” (*Композитор*, 2004). Monographs in English: “Rethinking J. S. Bach’s *The Art of Fugue*” (*Routledge*, 2016); “Rethinking J. S. Bach’s *Musical Offering*” (*Cambridge Scholars Publishing*, 2019) and others, as well as more than 100 articles in domestic and foreign publications. Collaborates with foreign *Bach-Jahrbuch* (Germany), *BACH* (USA), *Universitas Gedanensis* (Poland) and others.

Natalya Yu. Plotnikova — musicologist, Doctor of Art History (2013), Associate Professor (2016), Professor at the Music Theory Department of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Researcher at the State Institute of Art Studies, Professor of the Department of History and Theory of Music at Saint Tikhon’s Orthodox University of the Humanities. Graduated with honors from the Moscow Conservatory (1992) and did postgraduate research under professor Vladimir V. Protopopov’s supervision. In 1996 she defended her PhD thesis on polyphonic forms of old Russian chants in sacred music of the 19th — early 20th centuries, and in 2013 — her doctoral dissertation “Russian partesny polyphony of the late 17th – mid-18th centuries: source study, history, theory”. The main circle of her scientific interests is the history and theory of Russian sacred music of the 17th — 20th centuries, source studies, polyphony. Author of four mono-

XX веков, источниковедение, полифония. Автор четырех монографий, двух учебных пособий, около 150 статей, в том числе для «Православной энциклопедии». В последние годы в центре ее внимания — музыка русского барокко, русское партесное многоголосие, творчество Н. Дилецкого, В. Титова и других композиторов конца XVII–XVIII века. В настоящее время работает над подготовкой томов Академического полного собрания сочинений П. И. Чайковского (Серия V. Духовные сочинения).

Игорь Михайлович Приходько — кандидат искусствоведения (2008), доцент (2012). Ученик Р. С. Горовиц и Л. Н. Маргарюса (фортепиано), И. К. Ковача (композиция), Л. Б. Решетникова и И. Л. Золотовицкой (теория музыки). Дипломант Национального конкурса пианистов имени Н. Лысенко (1985), лауреат национального конкурса камерных ансамблей (1987). В 2007 защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Элементарный контрапункт в теории строгого стиля». Автор более 40 публикаций. Область научных интересов: теория и методика преподавания полифонии, история и методология теоретического музыкознания, теория музыкальных форм. Организатор Международного научно-методического семинара «Музыкально-теоретические системы: проблемы преподавания» (Харьков), Баховских чтений в Харькове, Школы анализа музыки (Харьков), член оргкомитета Международного научно-методического семинара «Теория и методика преподавания полифонии» (Санкт-Петербург).

Наталья Борисовна Сербул — музыковед, доцент (1997), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1994). Окончила теоретико-композиторский факультет Московской консерватории имени П. И. Чайковского в 1973 году по спе-

graphs, two textbooks, about 150 articles, including those for the “Orthodox Encyclopedia”. In recent years, her attention has been focused on the music of the Russian baroque, the works of Nikolay Diletsky, Vasilii Titov and other composers of late 17th — 18th centuries. Currently, she is the editor of the Complete Works by Tchaikovsky (Series V. Sacred works).

Igor M. Prykhodko — PhD in Arts (2008), Docent (2012). Pupil of Regina Horowitz and Leonid Margarius (piano), Igor Kovach (composition), Leonid Reshetnikov and Irma Zolotovitskaya (music theory). Diploma winner of Lysenko National competition (1985), laureate of National chamber ensembles competition (1987). In 2007 defended the PhD thesis on “Elementary Counterpoint in the Strict Style Theory”. Author of over 40 publications. Research interests: theory and methods of teaching polyphony, history and methodology of theoretical musicology, theory of musical forms. Organizer of the International Scientific and Methodological Seminar “Musical-Theoretical Systems: Teaching Problems” (Kharkov), Bach Readings in Kharkov, the School of Music Analysis (Kharkov), member of the organizing committee of the International Scientific and Methodological Seminar “Theory and Methods of Teaching Polyphony” (Saint Petersburg).

Natalia B. Serbul — musicologist and lecturer (1997). Honored Artist of the Russian Federation (1994). Graduated from the faculty of theory and composition of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory in 1973 with a degree in Music Theory (scientific adviser —

циальности «теория музыки» (научный руководитель — И. В. Лаврентьева). Изучала полифонию в классах А. Г. Чугаева, Т. Ф. Мюллера, Г. И. Гладкова. С 1972 по 1977 год работала редактором Главной редакции музыкального радиовещания. В 1977 году начала преподавать музыкально-теоретические предметы в Московском хоровом училище (ныне Хоровое училище имени А. В. Свешникова в составе Академии хорового искусства имени В. С. Попова). С 1991 по 2015 год — заведующий кафедрой истории и теории музыки в Академии хорового искусства. В 2010 и 2015 году избиралась на должность профессора. Автор монографии о В. С. Попове, курса лекций по полифонии, публикаций по вопросам вокально-хорового образования и исполнительства.

Николай Иванович Тарасевич — доктор искусствоведения (2007), доцент, Заслуженный работник культуры РФ, проректор по учебно-методическому объединению, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 1978 году окончил историко-теоретическое отделение Сургутского музыкального училища, в 1984 году — историко-теоретический факультет Уральской консерватории. Совершенствовался в аспирантуре Московской консерватории. Кандидатская диссертация «Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса» (1994). Докторская диссертация «Адриан Пети Коклико и его трактат о музыке» (2007). Научные интересы связаны с музыкальной культурой позднего Средневековья и эпохи Ренессанса. Основные направления исследований — история и теория музыкальных жанров и форм, история и теории полифонии, техника письма, изучение старинных трактатов.

Киралина (Кира) Иосифовна Южак — доктор искусствоведения (1991), профессор

Assoc. Prof. Irena V. Lavrentieva). She studied polyphony in the classes of Aleksandr G. Chugayev, Theodor F. Müller, Gennadiy I. Gladkov. From 1972 to 1977 she worked as an editor of the Main Editorial Office of Music Radio. In 1977 she began teaching musical theory at the Moscow Choir School (now the Aleksandr V. Sveshnikov Choral School as part of the Viktor S. Popov Academy of Choral Art). From 1991 to 2015 — Head of Department of History and Theory of Music at the Academy of Choral Art. In 2010 and 2015 she was elected as a professor. Author of a monograph about Viktor S. Popov, a course of lectures on polyphony, publications on vocal and choral education and performance.

Nikolay I. Tarasevich — Doctor of Art History (2007), Associate Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Vice-rector of the Educational and Methodological Association, Professor of the Department of Music Theory of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. In 1978 he graduated from the Department of history and theory of the Surgut music school, and in 1984 — from the faculty of history and theory of the Ural Conservatory. He studied at the post-graduate school of the Moscow Conservatory. The title of his PhD thesis is “The problems of themes in the music of the Renaissance” (1994). Doctoral dissertation “Adrian Petit Coclico and his treatise on music” (2007). The research interests are related to the musical culture of the late Middle Ages and the Renaissance. The main research areas are the history and theory of musical genres and forms, the history and theory of polyphony, writing techniques, and the study of ancient treatises.

Kiralina (Kyra) I. Yuzhak is Doctor of Art History (1990), Professor at the St. Peters-

Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургского государственного университета. Ученица А. Н. Должанского и М. К. Михайлова. Член Союза композиторов, член Международного Баховского общества. Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Основные научные исследования сосредоточены на теории и истории полифонии и творчестве И. С. Баха: докторская диссертация «Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы» (1990), двухтомник «Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории и теории», кн. 1–2 (2006), монографии «Программа курса Х. С. Кушнарёва „Полифония И. С. Баха“: Две версии — две эпохи» (2012), «Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стрета в фугах „Хорошо темперированного клавира“» (1965), «Теоретический очерк полифонии свободного письма» (1990), учебные пособия «Практическое руководство к написанию и анализу фуги» (2017), «Фугетта» (2018; соавтор — А. И. Янкус) и др. Ряд работ посвящен теории лада и ладовому строению карельских и финских рунных напевов, григорианики и древнерусских церковных песнопений: «Вариация на тему „Сибелиус и фольклор“» (1998), «К методологии исследований лада» (2008) и др. Редактор и составитель научных сборников.

Алла Ирменовна Янкус — кандидат искусствоведения (2004), доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1999 окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс К. И. Южак), в 2003 — аспирантуру Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. В 2004 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна», научный руко-

бург Rimsky-Korsakov State Conservatory and St. Petersburg State University. Her teachers were Aleksandr N. Dolzhansky and Mikhail K. Mikhailov. Member of the Union of Composers and of the International Bach Society. Honoured Artist of the Republic of Karelia. Her research focuses on the history and theory of polyphony and Johann Sebastian Bach's music: doctoral dissertation "The Theoretical Basics of Polyphony in the Aspect of the Evolution of the Musical System" (1990), monographs "Polyphony and Counterpoint: Issues of Methodology, History and Theory" (in two volumes, 2006), "Kushnaryov's program on J. S. Bach's Polyphony: two versions — two ages" (2012), "The Specific Features of Bach's Fugue Structure: Stretto in the Well-Tempered Clavier" (1965), "A Theoretical Essay on Polyphony on the Free Polyphonic Style" (1990), textbooks "Manual for the Composition and Analysis of the Fugue" (2017), "Fughetta" (2018; co-author Alla I. Yankus) etc. A number of studies are devoted to the modal theory and the scale structure of Karelian and Finnish rune chants: "Variation on Sibelius and Folklore" (1998) and "On the Methodology of Modal Studies" (2008) etc. Editor and compiler of collections of academic articles.

Alla I. Yankus — PhD (Arts, 2004), Associate Professor of the Department of Music Theory at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Saint Petersburg Conservatory in 1999, where she studied under Prof. Kyra Yuzhak, and in 2003 completed her postgraduate study at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. She received her PhD degree in 2004 with a dissertation on "Polyphony in Haydn's String Quartets" (scientific adviser — Prof. K. Yuzhak). Author of several studies on

водитель — профессор К. И. Южак). Опубликовала ряд работ по теории и истории полифонии в отечественных и зарубежных изданиях, учебные пособия «Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна» (2004) и «Фугетта» (2018; соавтор — К. И. Южак), выступала с докладами на научных конференциях в Санкт-Петербурге и в Москве, с лекциями в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Член организационного комитета Международного научно-методического семинара «Теория полифонии и методика ее преподавания» (Санкт-Петербург).

theory and history of polyphony, published in Russia and abroad, as well as her textbooks “Fugato in Joseph Haydn’s string quartets” (2004) and “Fughetta” (2018; co-author Kyra Yuzhak). She has presented papers at conferences in Saint Petersburg and Moscow and has given lectures in Zhiganov Kazan State Conservatory. Member of the organizing committee of the International scientific and methodical seminar “Theory and Methods of Teaching Polyphony” (Saint-Petersburg).

Указатель публикаций

в журнале «Opera musicologica» за 2020 год. Том 12 (№№ 1–5)
https://www.conservatory.ru/opera_musicologica

Статьи

- Абдоков Ю. Б.* (Москва). Эдуард Серов — интерпретатор Первой симфонии Бориса Чайковского: к проблеме стиливого аутентизма. 2020. Т. 12. № 4. С. 19–40.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.002.
- Аревишатян А. С.* (Ереван, Армения). К проблеме 16-ладовой системы, упоминаемой в музыкально-теоретических трактатах Григора Гапасакаляна. 2020. Т. 12. № 1. С. 40–52.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.003.
- Битерякова Е. В., Гилярова Н. Н.* (Москва). Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения. 2020. Т. 12. № 3. С. 79–108.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005.
- Воробьев И. С.* (Санкт-Петербург). Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»: границы жанра. 2020. Т. 12. № 3. С. 6–22.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.001.
- Гервер Л. Л.* (Москва). Пересмотр правил имитации в мадригалах Луки Маренцио и Карло Джезуальдо. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 95–106.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.006.
- Гирфанова М. Е.* (Казань). Малая имитационная форма в духовных хоральных концертах Самуэля Шейдта. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 107–119.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.007.
- Глазунова Р. В.* (Санкт-Петербург). О стилистике фортепианных ноктюрнов Цезаря Кюи. 2020. Т. 12. № 3. С. 64–78.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.004.
- Горячих В. В.* (Санкт-Петербург). «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского: драматургические параллели. 2020. Т. 12. № 2. С. 6–24.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.001.
- Гриффитс Г.* (Лондон, Великобритания). Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения / перевод с англ. В. Хаврова, редакция перевода Н. Брагинской. 2020. Т. 12. № 4. С. 6–18.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.001.
- Девятко Е. Д.* (Петрозаводск). Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании». 2020. Т. 12. № 3. С. 23–45.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.002.
- Иванова М. Н.* (Санкт-Петербург). Лирическая песня «Сон молодца» в фольклорных традициях России: результаты типологического изучения. 2020. Т. 12. № 2. С. 42–62.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.003.
- Копосова И. В.* (Петрозаводск). Особенности трактовки канона в сочинениях Луиджи Даллапикколы 1940–1950-х годов. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 141–158.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.009.
- Лаул Р. Х.* (Санкт-Петербург). Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки»). 2020. Т. 12. № 1. С. 53–69.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.004.

- Махова Л. П.* (Санкт-Петербург, Москва). Песни и обряды Алтайского горного округа из собрания С. И. Гуляева. 2020. Т. 12. № 1. С. 70–100.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.005.
- Мельникова Е. В.* (Екатеринбург). Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова. 2020. Т. 12. № 2. С. 25–41.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.002.
- Милка А. П., Южак К. И.* (Санкт-Петербург). Стретта vs канон. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 40–62.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.003.
- Окунева Е. Г.* (Петрозаводск). О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы. 2020. Т. 12. № 1. С. 6–24.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.001.
- Петраускайте Д.* (Вильнюс, Литва). Юозас Жилевичюс — забытый выпускник Петроградской консерватории. 2020. Т. 12. № 4. С. 41–66.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.003.
- Плотникова Н. Ю.* (Москва). Об имитационных формах в четырехголосной Службе Божией («трудной») Василия Титова. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 63–79.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.004.
- Приходько И. М.* Теория имитации в историческом контексте. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 8–25.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001.
- Скорбяцкая О. А.* (Санкт-Петербург). Концерт Адольфа фон Гензельта ор. 16 и его судьба: к вопросу о становлении жанра русского фортепианного концерта второй половины XIX века. 2020. Т. 12. № 3. С. 46–63.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.003.
- Слонимская Р. Н.* (Санкт-Петербург). Дрезденские памятные встречи: Владимир Щербачёв — Николай Метнер. 2020. Т. 12. № 1. С. 25–39.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.002.
- Тарасевич Н. И.* (Москва). Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 80–94.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.005.
- Франтова Т. В.* (Ростов-на-Дону). Имитация: простая, стреттная, каноническая (о трудностях абсолютного разграничения в полифонии строгого письма). 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 26–39.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.002.
- Черкасова З. В.* (Санкт-Петербург). Деятельность Народной консерватории в Санкт-Петербурге – Петрограде. 2020. Т. 12. № 3. С. 109–122.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.006.
- Чернышов В. И.* (Санкт-Петербург). Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ. 2020. Т. 12. № 4. С. 67–91.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.004.
- Шарипбаева А. Т.* (Атырау, Казахстан). Носитель традиций музыкально-исполнительского искусства в социуме (на примере казахских кобызистов и украинских кобзарей). 2020. Т. 12. № 4. С. 92–112.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.005.
- Янкус А. И.* (Санкт-Петербург). Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций И. С. Баха (BWV 988, BWV 1087): некоторые аспекты. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 120–140.
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.008.

Документы

- Гуляев С. И.* (Барнаул). Об Иване Васильевиче Матчинском / подготовка к публикации и комментарии Л. Маховой. 2020. Т. 12. № 1. С. 102–116.
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.1.006.
- Логунова А. А.* (Санкт-Петербург). К истории русских контактов Джоакино Россини: автографы композитора в архивах Санкт-Петербурга и Москвы. 2020. Т. 12. № 2. С. 64–98.
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.2.004.

Рецензии

- Дегтярева Н. И.* (Санкт-Петербург). Музыка в глобальном супермаркете культуры: спешить ли за покупками? 2020. Т. 12. № 3. С. 124–131.
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.3.007.
- Пылаев М. Е.* (Пермь). Об издании статей Карла Дальхауза в переводах Степана Наумовича. 2020. Т. 12. № 2. С. 100–114.
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.2.005.
- Сербул Н. Б.* (Москва). Учебник полифонии А. П. Милки: достижения и перспективы петербургской школы. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 160–167.
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.5.010.
- Смирнов В. В.* (Санкт-Петербург). «Не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие...». 2020. Т. 12. № 4. С. 114–125.
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.4.006.
- Твердовская Т. И.* (Санкт-Петербург). Ещё немного о регламенте и прогрессе. 2020. Т. 12. № 1. С. 118–123.
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.1.007.

Article Index

(2020. Vol. 12, no. 1–5)

https://www.conservatory.ru/opera_musicologica

Articles

- Abdokov, Yuriy B.* (Moscow). Eduard Serov as Interpreter of Boris Tchaikovsky's First Symphony: On the Problem of Style Authenticity. Vol. 12, no. 4 (2020), pp. 19–40 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.002.
- Arevshatyan, Anna S.* (Yerevan, Republic of Armenia). On the Issue of the 16-Mode System in the Theoretical Treatises on Music by Grigor Gapasakalian. Vol. 12, no. 1 (2020), pp. 40–52 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.003.
- Biteryakova, Elena V. & Gilyarova, Natalya N.* (Moscow). Klyment Kvitka in the History of Ethnomusicology: To the 140th Anniversary of His Birth. Vol. 12, no. 3 (2020), pp. 79–108 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005.
- Cherkasova, Zoya V.* (Saint Petersburg). Activities of the People's Conservatory in St. Petersburg–Petrograd. Vol. 12, no. 3 (2020), pp. 109–122 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.006.
- Chernyshov, Vladimir I.* (Saint Petersburg). Piano Concertos for the Left Hand by Ravel and Prokofiev: Two Answers to One Order. Vol. 12, no. 4 (2020), pp. 67–91 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.004.
- Devyatko, Ekaterina D.* (Petrozavodsk). Intonation-Thematic Processes in the Symphonic Poem by Alphons Diepenbrock “In Great Silence”. Vol. 12, no. 3 (2020), pp. 23–45 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.002.
- Frantova, Tatiana V.* (Rostov-on-Don). Imitation: Simple, Stretto, Canonical (On the Difficulties of Absolute Differentiation in the Polyphony of Strict Style). Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 26–39 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.002.
- Gerver, Larisa L.* (Moscow). Revision of the Imitation Rules in the Madrigals of Luca Marenzio and Carlo Gesualdo. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 95–106 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.006.
- Girfanova, Marina Ye.* (Kazan). The Small Imitation Form in the Sacred Chorale Concertos by Samuel Scheidt. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 107–119 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.007.
- Glazunova, Regina V.* (Saint Petersburg). The Touches of Piano Nocturnes by César Cui. Vol. 12, no. 3 (2020), pp. 64–78 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.004.
- Goryachikh, Vladimir V.* (Saint Petersburg). “Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky and “Rusalka” by Alexander Dargomyzhsky: Dramaturgical Parallels. Vol. 12, no. 2 (2020), pp. 6–24 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.001.
- Griffiths, Graham* (London, Great Britain). The “Consanguinity” Between Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited: Pathways to Neoclassicism and Other Symmetries (Trans-

- lation into Russian: Vladimir Khavrov, editor of translation: Natalia Braginskaya). Vol. 12, no. 4 (2020), pp. 6–18 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.001.
- Ivanova, Maria N.* (Saint Petersburg). Versions of the Lyrical Song “Lad’s Dream” in the Folklore Traditions of Russia: Historical and Typological Assessment. Vol. 12, no. 2 (2020), pp. 42–62 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.003.
- Koposova, Irina V.* (Petrozavodsk). “Specifics of the Interpretation of the Canon in the Works of Luigi Dallapiccola in the 1940s and 1950s”. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 141–158 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.009.
- Laul, Rein H.* (Saint Petersburg). The Aspects of the Developmental Method (the sixth lecture from the Course “Fundamentals of Music Analysis”). Vol. 12, no. 1 (2020), pp. 53–69 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.004.
- Makhova, Lyudmila P.* (Saint Petersburg, Moscow). Songs and Rituals of the Altai Mounting District from the Stepan Gulyaev’s Collection. Vol. 12, no. 1 (2020), pp. 70–100 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.005.
- Melnikova, Elena V.* (Yekaterinburg). Word, Music and Gesture in Piano Opus “Volokos” by Ivan Sokolov. Vol. 12, no. 2 (2020), pp. 25–41 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.002.
- Milka, Anatoly P. & Yuzhak, Kyra I.* (Saint Petersburg). Stretta vs Canon. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 40–62 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.003.
- Okuneva, Ekaterina G.* Rhythm in the Works of Luigi Dallapiccola. Vol. 12, no. 1 (2020), pp. 6–24 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.001.
- Petrauskaitė, Danute* (Vilnius, Lithuania). Juozas Žilevičius, a Forgotten Graduate of Petrograd Conservatory. Vol. 12, no. 4 (2020), pp. 41–66 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.003.
- Plotnikova, Natalia Yu.* (Moscow). On Imitation Forms in the Four-part Divine Service (“Difficult”) by Vasilij Titov. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 63–79 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.004.
- Prykhod’ko, Igor M.* Theory of Imitation in a Historical Context. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 8–25 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001.
- Sharipbaeva, Aknar T.* (Atyrau, Kazakhstan). The Bearer of the Traditions of Musical Performing Art in Society (On the Example of Kazakh Kobyzists and Ukrainian Kobzars). Vol. 12, no. 4 (2020), pp. 92–112 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.005.
- Skorbyashchenskaya, Olga A.* (Saint Petersburg). Adolph von Hensel’s Concerto Op. 16 and Its Fate: To the Question of the Formation of the Genre of the Russian Piano Concerto of the Second Half of the 19th Century. Vol. 12, no. 3 (2020), pp. 46–63 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.003.

- Slonimskaya, Raisa N.* (Saint Petersburg). Dresden Commemorative Meetings: Vladimir Scherbachev — Nikolay Medtner. Vol. 12, no. 1 (2020), pp. 25–39 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.002.
- Tarasevich, Nikolay I.* (Moscow). Ludwig Senfl. “Maria Zart”: On the Problem of Composition Techniques Interaction. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 80–94 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.005.
- Vorobyov, Igor S.* (Saint Petersburg). Igor Rogalyov’s Vocal Cycle “Plantain”: The Boundaries of the Genre. Vol. 12, no. 3 (2020), pp. 6–22 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.001.
- Yankus, Alla I.* (Saint Petersburg). The Vertical Structure in Canons from Bach’s Goldberg Variations (BWV 988; BWV 1087): Some Aspects. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 120–140 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.008.

Documents

- Gulyaev, Stepan I.* On Ivan Vasilievitch Matchinsky (preparation for publication and comments by L. Makhova). Vol. 12, no. 1 (2020), pp. 102–116 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.006.
- Logunova, Anastasia A.* (Saint Petersburg). Surveying the History of Rossini’s Russian Contacts: the Composer’s Autographs in the St. Petersburg and Moscow Archives. Vol. 12, no. 2 (2020), pp. 64–98 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.004.

Reviews

- Degtyareva, Natalia I.* (Saint Petersburg). Music in the Global Culture Supermarket: Is There a Rush to Shop? Vol. 12, no. 3 (2020), pp. 124–131 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.007.
- Pylaev, Mikhail E.* (Perm). On the Publication of Articles by Carl Dahlhaus Translated by Stepan Naumovich. Vol. 12, no. 2 (2020), pp. 100–114 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.005.
- Serbul, Natalia B.* (Moscow). Textbook in Polyphony by Anatoliy P. Milka: Achievements and Prospects of the Petersburg School. Vol. 12, no. 5 (SI) (2020), pp. 160–167 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.010.
- Smirnov, Valery V.* (Saint Petersburg). The Fate of Russian Music Without Balakirev Would Have Been Completely Different... Vol. 12, no. 4 (2020), pp. 113–125 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.006.
- Tverdovskaya, Tamara I.* (Saint Petersburg). A Little More about Rules and Progress. Vol. 12, no. 1 (2020), pp. 118–123 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.007.

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru, opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полуужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Литература) и библиографический список на английском языке (Works Cited), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitsche.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК (<https://teacode.com/online/udc/>) и ББК (<https://classinform.ru/bbk.html>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

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