

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, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор 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 Tverдовskaya, 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 перекускам 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 приспосабливали 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 Депре *Ave Maria... virgo serena*, который можно считать манифестом новой техники, датируется 1475 годом, а уже в 1482 году в трактате Бартоломео Рамоса де Парехи *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 institutioni 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 fuga: имитация для Царлино — больше подделка, чем копирование.

Для современной аналитики такой способ дифференциации едва ли продуктивен. Однако Царлино предлагает ещё один важный параметр: и fuga, 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 «трезвучие» 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 фуигирования, называемый имитацией или отзывами: 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 Людвига 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 одновременным 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, фути 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. Eviiiiv–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/RAMP2> (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': Uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnyih 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 srednevekovyya. 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. Eviii–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)

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 специальности «теория музыки» (научный руководитель — И. В. Лаврентьева). Изучала полифонию в классах А. Г. Чугаева, Т. Ф. Мюллера, Г. И. Гладкова. С 1972

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 — 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

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