

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.

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) // Oregma 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. Еппесену: «Во время расцвета вокальной полифонии употреблялся весьма искусный вид имитации — стретта. Здесь имитирующий голос вступает до окончания темы в предшествующем голосе» [Jeppesen 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», «прово́рность» 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 (Скребков).
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 (Скребков, Еппесен).

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 рипосты 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 minimam*, к которому впоследствии тем или иным способом присоединяются другие голоса имитационной секции).

2. Стреттная имитация со значительным вариантным изменением материала рипост 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: рипоста 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 рипосты 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 начале, 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 текст-музыкальных форм⁹. По мнению Ю. Н. Холопова, «текст-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 — текст-музыкальную строку, которая и выполняет роль темы в имитационной секции мотетной текст-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 текст-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, propere» 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 проводит-ся полностью и без существенных изменений.

Наконец, отметим еще одну специфическую разновидность стретт в строгостильном многоголосии: стреттное включение отдельных фрагментов *soggetto*, контрапунктически накладываются 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 Budyonovsky 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 istoriei 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: Kompozitor • 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: Kompozitor • 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 musices* (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)

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.

Татьяна Владимировна Франтова — музыковед, доктор искусствоведения (2005), профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, член Союза композиторов России, член «Общества теории музыки». Окончила Московскую государственную консерваторию

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.

Tatyana V. Frantova — musicologist, Doctor of Art History (2005), Professor of the Department of Music Theory and Composition at the Rachmaninov Rostov State Conservatory, member of the Union of Composers of Russia, member of the Society of Music Theory. Graduated from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, specializing in music

имени П. И. Чайковского по специальности «теория музыки». Кандидатская диссертация на тему «Полифония в русской советской музыке 60–70-х годов» защищена в 1987 году, науч. руководитель — доктор искусствоведения, профессор В. Н. Холопова; тема докторской диссертации — «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века». В 1991 присвоено ученое звание доцента, в 2006 — ученое звание профессора. Ведет курсы полифонии и анализа музыкальных форм для музыковедов и композиторов, руководит дипломными работами и диссертационными исследованиями музыковедов. В ее классе по специальности подготовлены и защищены 39 дипломных работ и 6 кандидатских диссертаций. Участвовала в многочисленных научных музыковедческих форумах (всероссийских и международных). Автор более 100 научных работ. Основные публикации: монография «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века» (Ростов-на-Дону, 2004); учебное пособие «Каноническое письмо в композиторских техниках XX века» (Ростов-на-Дону, 2006); Письма Альфреда Гарриевича Шнитке к Марии Владимировне Ожиговой. Воспоминания Марии Владимировны Ожиговой / Редактор-составитель, автор комментариев и Предисловия Т. В. Франтова (Ростов-на-Дону, 2016).

Киралина (Ки́ра) Иосифовна Южак — доктор искусствоведения (1991), профессор 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

theory. In 1987, defended her PhD thesis on “Polyphony in Russian Soviet music of the 60s–70s” under the scientific leadership of Doctor of Art History, Professor Valentina N. Kholopova; The theme of her Doctoral dissertation was “Alfred Schnittke’s Polyphony and New Trends in Music of the Second Half of the 20th Century”. In 1991 she was awarded the academic title of associate professor, in 2006 — the academic title of professor. She teaches courses of polyphony and analysis of musical forms for musicologists and composers, supervises graduate works and dissertation research by musicologists. In her degree class, 39 theses and 6 candidate dissertations were prepared and defended. She has participated in numerous scientific musicological forums (All-Russian and international). Author of over 100 scientific papers. Major publications: monograph “Polyphony by Alfred Schnittke and new trends in music of the second half of the twentieth century” (Rostov-on-Don, 2004); training manual “Canonical writing in the composer’s techniques of the 20th century” (Rostov-on-Don, 2006); Letters from Alfred Garrievich Schnittke to Maria Vladimirovna Ozhigova. Memories of Maria Vladimirovna Ozhigova / editor-compiler, author of comments and foreword Tatyana V. Frantova (Rostov-on-Don, 2016).

Kiralina (Kyra) I. Yuzhak is Doctor of Art History (1990), Professor at the St. Petersburg 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

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