

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, зл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

Содержание

Кира Южак. К читателю 6

Статьи

Игорь Приходько

Имитация в историческом контексте 8

Татьяна Франтова

Имитация: простая, стреттная, каноническая
(о трудностях абсолютного разграничения
в полифонии строгого письма) 26

Анатолий Милка, Кира Южак

Стретта vs канон 40

Наталья Плотникова

Об имитационных формах в четырехголосной
Службе Божией («трудной») Василия Титова 63

Николай Тарасевич

Людвиг Зенфль. «Maria zart». К проблеме
взаимодействия техник композиции 80

Лариса Гервер

Пересмотр правил имитации в мадригалах
Луки Маренцио и Карло Джезуальдо 95

Марина Гирфанова

Малая имитационная форма в духовных
хоральных концертах Самуэля Шейдта 107

Алла Янкус

Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций
И. С. Баха (BWV 988; BWV 1087):
некоторые аспекты 120

Ирина Копосова

Особенности трактовки канона в сочинениях
Луиджи Даллапикколы 1940–1950-х годов 141

Рецензии

Наталья Сербул

Учебник полифонии А. П. Милки:
достижения и перспективы петербургской
школы 160

Сведения об авторах 168

Указатель публикаций в журнале «Opera
musicologica» за 2020 год. Том 12 (№№ 1–5) 175

Информация для авторов 181

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Kyra Yuzhak. To the Reader 6

Articles

Igor Prykhod'ko
Theory of Imitation in a Historical Context 8

Tatiana Frantova
Imitation: Simple, Stretto, Canonical
(On the Difficulties of Absolute Differentiation
in the Polyphony of Strict Style) 26

Anatoly Milka & Kyra Yuzhak
Stretta vs Canon 40

Natalia Plotnikova
On Imitation Forms in the Four-Part Divine Service
("Difficult") by Vasily Titov 63

Nikolay Tarasevich
Ludwig Senfl. "Maria Zart": On the Problem
of Composition Techniques Interaction 80

Larisa Gerver
Revision of the Imitation Rules in the Madrigals
of Luca Marenzio and Carlo Gesualdo 95

Marina Girfanova
The Small Imitation Form in the Sacred Chorale
Concertos by Samuel Scheidt 107

Alla Yankus
The Vertical Construction in Canons from Bach's
Goldberg Variations (BWV 988; BWV 1087):
Some Aspects 120

Irina Koposova
Specifics of the Interpretation of the Canon
in the Works of Luigi Dallapiccola in the 1940s
and 1950s 141

Reviews

Natalia Serbul
Textbook in Polyphony by Anatoly P. Milka:
Achievements and Prospects of the Petersburg
School 160

Contributors to this issue 168

Article Index (2020. Vol. 12, no. 1–5) 178

Directions to contributors 181

К читателю

Настоящий выпуск журнала посвящен имитации и канону. Каждый из этих терминов функционирует очень давно, и само их понимание существенно менялось. Более того: определение, данное в XX веке специфическому виду старинного канона — *форма с выводимыми голосами*, — соответствует и распространенной в прошлом практике «чтения ненотированного голоса (голосов) по партии нотированного голоса (голосов)»¹, и современному построению канона путем непрерывного имитирования.

Единства взглядов на имитацию и канон не наблюдается и сегодня, например — в русле основополагающего для всех отечественных музыковедов-полифонистов учения С. И. Танеева. А за расхождениями в теории неизбежно следуют расхождения аналитических и методических установок.

Разные взгляды и подходы создают немало сложностей. Но ведь на самом деле такие различия — это реальный источник и резерв для продуктивного движения науки, для новых достижений и даже рождения новых парадигм. Мы говорим на общем языке, но очень многие слова, понятия и термины наполняем разным смыслом. Из стремления к взаимопониманию, сближению и творческому общению — а отнюдь не к достижению или навязыванию единых взглядов — в 2008 году в Санкт-Петербурге родился межвузовский научно-методический семинар, в котором за прошедшее более чем десятилетие приняли участие педагоги-полифонисты и аспиранты разных вузов — Санкт-Петербургской, Московской, Петро-заводской, Киевской, Харьковской, Ростовской, Казанской консерваторий, а также Российской академии музыки имени Гнесиных и Московского государственного областного педагогического института.

Первые годы работы семинара увенчались публикацией сборника «Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 1: Общие принципы и нормы полифонии строгого письма». Некоторые результаты последующих научных сессий публикуются в предлагаемом вниманию читателя специальном выпуске журнала «Opera musicologica».

*Кира Южак,
научный редактор специального выпуска*

¹ Холопов Ю. Н. Канон: генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. Москва: Музыка, 1978. С. 127–157. С. 140, 144.

To the Reader

This issue is devoted to imitation and canon. Each of these terms has been in use in music theory for a very long time, and their meaning has changed considerably over the centuries. Moreover, the definition given to a specific kind of ancient canon in the twentieth century—a *form with the voices deriving from one another*,—corresponds both to the widespread past practice of “reading the unnotated voice(-s) using the part of the notated voice(-s)”¹, and to the modern canon construction by means of continuous imitation.

There is still no agreement about the concept of imitation and canon, for example, according to the teachings of Sergey I. Taneyev, which are fundamental to all Russian polyphonist musicologists. Divergences in the theory are inevitably followed by divergences in the analysis and methodology.

Different perspectives and approaches create many issues. However, such differences are the real source and back up for the productive scientific progress, for new achievements and even for creation of new paradigms. We speak the same language, but we put different meanings on a large number of words, concepts and terms. It is the desire for mutual understanding, bonding and creative communication—not for achieving or imposing uniform views that led to organization of an interacademic research and a methodological workshop in Saint Petersburg in 2008. Over the last ten years, this seminar was attended by polyphonist music teachers and post-graduate students from various higher education institutions—including Saint Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Kyiv, Kharkov, Rostov, Kazan Conservatories, as well as Gnesins Russian Academy of Music and Moscow Region State Pedagogical University.

The first years of the seminar resulted in the publication of a collection of works “Teoriya polifonii i metodika eyo prepodavaniya. Vypusk 1: Obshchiye printsipy i normy polifonii strogogo pis'ma” [“The Theory of Polyphony and its Teaching Methodology. Vol. 1: General Principles and Norms of Strict Style Polyphony.”] Some results of the following scientific sessions are published in the special issue of “Opera musicologica” provided hereafter.

Kyra Yuzhak,
scientific editor of the special issue

¹ *Kholopov, Yuriy N.* (1978). “Kanon: genezis i ranniye etapy razvitiya” [“Canon. Its Genesis and Early Stages of Development”]. In *Teoreticheskiye nablyudeniya nad istoriey muzyki* [Theoretical observations on the history of music]: Collection of works, compiler Yuliya K. Evdokimova, Vsevolod V. Zaderatskiy, Tamara N. Livanova. Moscow: Muzyka, pp. 127–173 (in Russian). Pp. 140, 144.

УДК 781.42

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.003

Стретта vs канон

Милка, Анатолий Павлович

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

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

Южак, Кира Иосифовна

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

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

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

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

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

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

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

Анатолий Милка, Кира Южак

Стретта vs канон

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

К понятию «стретта»

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

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

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

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

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

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

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

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



Ил. 1. (начало)

Fig. 1. (beginning)



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

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

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



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

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

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

К определениям стретты и канона

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

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

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

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

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

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

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

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

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

О свойствах стретты

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

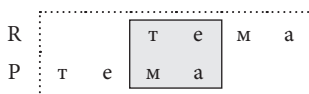
Каноническое проведение темы, описанное цитированным определением Должанского, представляет собой *собственно стретту*: все риспосты вступают до клаузулы темы в пропосте, так что *основная часть стретты*, то есть контрапунктическое соединение тематических элементов *во всех* участвующих голосах, образует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



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

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

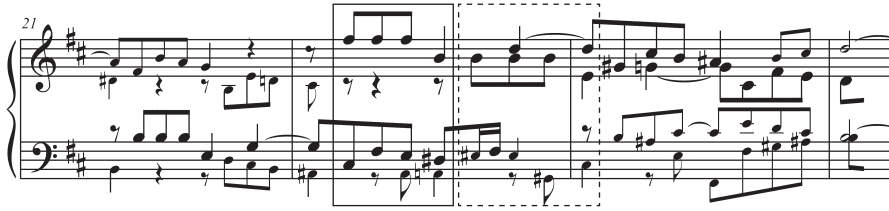
Аналитическая схема этой стретты (ее основная часть выделена цветом и рамкой) такова:



Ил. 4. 2-голосная стретта

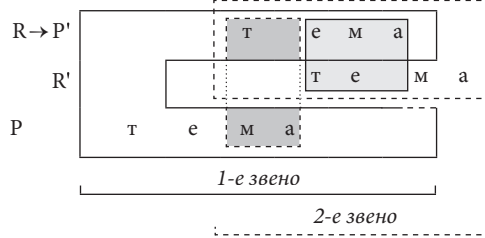
Fig. 4. Stretta à 2

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



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

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



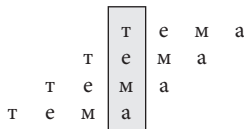
Ил. 6. Двузвенная цепь стретт в Фуге D-II, тт. 21–24

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

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

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

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



Ил. 7. Вся тема в основной части стретты

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

The image displays two systems of musical notation for Johann Sebastian Bach's WTK I. The first system, measures 25-31, is in F-dur and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second system, measures 67-71, is in b-moll and features a more rhythmic pattern with quarter notes and rests, marked with R1, R2, R3, and R4.

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

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

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

Оба признака требуют обсуждения.

1. На каком основании можно судить о сжатости имитации?

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

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

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

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

а) в одновременности соединяются *разные* фрагменты темы;

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

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

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

О теме

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

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

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

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

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

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

Стретта и канон: сходства и различия

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

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

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

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

| <i>Стретта</i> (от полной до усеченной) | | | | | | | <i>Конечный канон</i> (от развернутого до минимального) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|---|--|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|---|---|---|---|----------------|----------------|---|---|---|---|---|---|---|--|--|--|--|--|--|---|----------------|----------------|----------------|---|---|----------------|----------------|---|---|---|---|----------------|----------------|---|---|---|---|---|---|
| T | E | M | A | - | - | - | A | B | C | D | E | F | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | T ₁ | E ₁ | M ₁ | A ₁ | - | - | - | A ₁ | B ₁ | C ₁ | D ₁ | G | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | - | T ₂ | E ₂ | M ₂ | A ₂ | - | - | - | A ₂ | B ₂ | C ₂ | D ₂ | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | 3 | 2 | 1 | - | 1 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <table border="1" style="margin-left: 100px;"> <tr><td>-</td><td>T₁</td><td>E₁</td><td>M₁</td><td>-</td></tr> <tr><td>T</td><td>E</td><td>M</td><td>A</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>T₂</td><td>E₂</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>3</td><td>-</td></tr> </table> | | | | | | | - | T ₁ | E ₁ | M ₁ | - | T | E | M | A | - | - | - | T ₂ | E ₂ | - | 1 | 2 | 3 | 3 | - | <table border="1" style="margin-left: 100px;"> <tr><td>-</td><td>A₁</td><td>B₁</td><td>C₁</td><td>-</td></tr> <tr><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>D</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>A₂</td><td>B₂</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>3</td><td>-</td></tr> </table> | | | | | | | - | A ₁ | B ₁ | C ₁ | - | A | B | C | D | - | - | - | A ₂ | B ₂ | - | 1 | 2 | 3 | 3 | - |
| - | T ₁ | E ₁ | M ₁ | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| T | E | M | A | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | - | T ₂ | E ₂ | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | 3 | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | A ₁ | B ₁ | C ₁ | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A | B | C | D | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | - | A ₂ | B ₂ | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | 3 | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <table border="1" style="margin-left: 100px;"> <tr><td>-</td><td>-</td><td>T₂</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>T₁</td><td>E₁</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>T</td><td>E</td><td>M</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>-</td><td>-</td></tr> </table> | | | | | | | - | - | T ₂ | - | - | - | T ₁ | E ₁ | - | - | T | E | M | - | - | 1 | 2 | 3 | - | - | <table border="1" style="margin-left: 100px;"> <tr><td>-</td><td>-</td><td>A₂</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>A₁</td><td>B₁</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>-</td><td>-</td></tr> </table> | | | | | | | - | - | A ₂ | - | - | - | A ₁ | B ₁ | - | - | A | B | C | - | - | 1 | 2 | 3 | - | - |
| - | - | T ₂ | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | T ₁ | E ₁ | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| T | E | M | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | - | A ₂ | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | A ₁ | B ₁ | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A | B | C | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

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

Ил. 9. Структура стретты и канона

Fig. 9. Stretta and canon structures

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

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

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

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

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

Случай первый: канон на тему, не-сжатое имитирование

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

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

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

Canone all' ottava

Canone alla decima

Canone alla duodecima

Canone per augmentationem in motu contrario

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

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

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

Случай второй: канон на тему, *сжатое имитирование*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

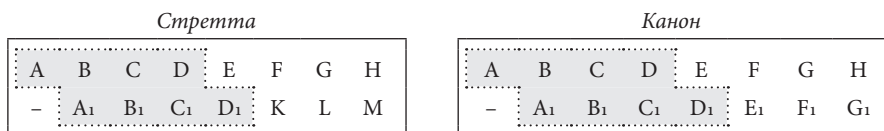
Fig. 13. Beginning of the Canon perpetuus (meas. 1–11)

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

Канон и стретта: сферы действия, общее и частное

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

© А. П. Милка, 2020

© К. И. Южак, 2020

Сведения об авторах

Милка Анатолий Павлович

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

SPIN-код: 6039-3550

e-mail: milka1939@mail.ru

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

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

Южак Кира Иосифовна

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

SPIN-код: 2290-9442

e-mail: kyuzhak@mail.ru

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

Stretta vs Canon

Milka, Anatoly P.

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

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

Yuzhak, Kyra I.

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

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

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

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

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

Works Cited

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

- [2] Dolzhanskiy, Alexandr N. (1970). “Kratkie svedeniya o polifonii i polifonicheskikh formakh” [“Brief knowledge on polyphony and polyphonic forms”]. In Alexandr N. Dolzhanskiy, *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha* [24 preludes and fugues by Dmitriy Shostakovich], [ed. by Valeriy Mayskiy]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, p. 227–354 (in Russian).
- [3] Milka, Anatoly P. (1975) Otnositel’no funktsional’nosti v polifonii [Concerning the functionality in polyphony]. In Polifoniya: sbornik teoreticheskikh statey [Polyphony: collection of theoretical articles], comp. and ed. by K. Yuzhak. Moscow: Muzyka, pp. 63–103.
- [4] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya: uchebnik dlya muzykal’nykh vuzov* [Polyphony. Textbook for Music Academies]: in 2 parts, scientific ed. by Kyra I. Yuzhak; Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Pt. II: *Polifonicheskie formy svobodnogo pis’ma* [Free Style polyphonic forms]. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 248 p. (in Russian).
- [5] Neklyudov, Yuriy I. (1991). *Interpretatsiya i razvitie teorii kontrapunkta taneyevskoy traditsii* [Interpretation and development of the Taneyev tradition in the counterpoint theory]: Cand. Sci. (Arts) diss.: 17.00.02 (PhD), Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory. Leningrad, 217 p. (in Russian).
- [6] Tyulin, Yuriy N. (1964). *Iskusstvo kontrapunkta* [The art of counterpoint]. Moscow: Muzyka, 169 p. (in Russian).
- [7] Yuzhak, Kiralina I. (1965). *Nekotoryye osobennosti stroyeniya fugi Johanna Sebastiana Bacha: Stretta v fugakh “Khorosho temperirovannogo klavira”* [Some structural features of Johann Sebastian Bach’s fugue. Stretta in fugues of the Well-Tempered Clavier]. Moscow: Muzyka, 104 p. (in Russian).
- [8] Yankus, Alla I. (2020). *K istorii termina stretta v russkoyazychnoy teorii polifonii* [To the history of the term stretta in the Russian-language theory of polyphony]. St. Petersburg, 12 p. (manuscript) (in Russian).
- [9] [Fux, Johann Joseph] (1725). *Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*: Elaborata à Johanne Josepho Fux, Sacræ Cæfareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfecto. Viennæ Austriæ: Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Cæs.Regiæque Catholicæ Majestatis Aulæ-Typographi, 280 p. (in Latin).

© Anatoly P. Milka, 2020

© Kyra I. Yuzhak, 2020

About the Authors

Milka, Anatoly P.

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

SPIN-code: 6039-3550

e-mail: milka1939@mail.ru

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

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

Yuzhak, Kyra I.

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

SPIN-code: 2290-9442

e-mail: kyuzhak@mail.ru

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



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

ни Н. Г. Жиганова. Читает курс полифонии, руководит дипломными и диссертационными работами. Принимала участие во всероссийских и международных научных конференциях, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге, Казани.

Ирина Владимировна Копосова — кандидат искусствоведения (2004), доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. В 2004 году защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии» в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Автор монографии «Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии» (2011), учебного пособия «Финская симфония начала XXI века: метаморфозы жанра» (2015). Регулярно участвует во всероссийских и международных конференциях. Научные интересы связаны с судьбой современной симфонии, современными техниками композиции, финской музыкой XX века.

Анатолий Павлович Милка — доктор искусствоведения (1984), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургского государственного университета. Член Союза композиторов, член Международного Баховского общества. Окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1967) и аспирантуру при консерватории (1970). Научные руководители: А. Н. Должанский, С. М. Слонимский, Ю. Г. Кон, педагоги: В. В. Пушков (композиция), И. А. Браудо и В. Л. Майский (орган). В 1983 году защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусство-

the polyphony, supervises theses and dissertations. Participated in scientific conferences in Moscow, Saint Petersburg, Kazan.

Irina V. Kuposova is an Associate Professor and Head of the Department of Music Theory and Composition at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. In 2004, she received a PhD in Arts at the Saint Petersburg State Conservatory. Her recent publications include the monograph “Symphonic work of Kalevi Aho in a context of the development of the European symphony” (2011) and the manual “Finnish symphony of the beginning of the 20th century: genre metamorphoses” (2015). An active participant at many international conferences. Her research interests are focused on the destiny of modern symphony, modern techniques of composition, the Finnish music of the 20th century.

Anatoly P. Milka is a professor at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Saint Petersburg State University. Doctor of Art History (1984). Member of the Composers Union, member of the International Bach Society. Graduated from the Faculty of Theory and Composition of the Leningrad State Rimsky-Korsakov Conservatory (1967), where afterwards did his postgraduate studies (1970). Scientific advisers: Aleksandr N. Dolzhansky, Sergey M. Slonimsky, Yuzef H. Kon; teachers: Venedikt V. Pushkov (composition), Isai A. Braudo and Valeriy L. Maisky (organ). In 1983, he defended his doctoral dissertation on “The Theoretical Foundations of Functionality in Music”. Research interests are focused on the theory and methodology of polyphony,

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

Наталья Юрьевна Плотникова — музыковед, доктор искусствоведения (2013), доцент (2016), профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, профессор кафедры истории и теории музыки Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. С отличием окончила Московскую консерваторию (1992), затем — аспирантуру по специальности «теория музыки» (класс В. В. Протопопова). В 1996 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX — начала XX в.», в 2013 — докторскую диссертацию на тему «Русское партесное многоголосие: источниковедение, история, теория». Основной круг научных интересов — история и теория русской духовной музыки XVII–XX веков, источниковедение, полифония. Автор четырех монографий, двух учебных пособий, около 150 статей, в том числе

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

Natalya Yu. Plotnikova — musicologist, Doctor of Art History (2013), Associate Professor (2016), Professor at the Music Theory Department of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Researcher at the State Institute of Art Studies, Professor of the Department of History and Theory of Music at Saint Tikhon’s Orthodox University of the Humanities. Graduated with honors from the Moscow Conservatory (1992) and did postgraduate research under professor Vladimir V. Protopopov’s supervision. In 1996 she defended her PhD thesis on polyphonic forms of old Russian chants in sacred music of the 19th — early 20th centuries, and in 2013 — her doctoral dissertation “Russian *partesny* polyphony of the late 17th – mid-18th centuries: source study, history, theory”. The main circle of her scientific interests is the history and theory of Russian sacred music of the 17th — 20th centuries, source studies, polyphony. Author of four monographs, two textbooks, about 150 articles, including those for the “Orthodox Encyclopedia”. In recent years, her attention has been

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, Vasiliy 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

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 (Кира) 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

в свете эволюции музыкальной системы» (1990), двухтомник «Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории и теории», кн. 1–2 (2006), монографии «Программа курса Х. С. Кушнарёва „Полифония И. С. Баха“: Две версии — две эпохи» (2012), «Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стретта в фугах „Хорошо темперированного клавира“» (1965), «Теоретический очерк полифонии свободного письма» (1990), учебные пособия «Практическое руководство к написанию и анализу фуги» (2017), «Фугетта» (2018; соавтор — А. И. Янкус) и др. Ряд работ посвящен теории лада и ладовому строению карельских и финских рунных напевов, григорианики и древнерусских церковных песнопений: «Вариация на тему „Сибелиус и фольклор“» (1998), «К методологии исследований лада» (2008) и др. Редактор и составитель научных сборников.

Алла Ирменовна Янкус — кандидат искусствоведения (2004), доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1999 окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс К. И. Южак), в 2003 — аспирантуру Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. В 2004 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна», научный руководитель — профессор К. И. Южак). Опубликовала ряд работ по теории и истории полифонии в отечественных и зарубежных изданиях, учебные пособия «Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна» (2004) и «Фугетта» (2018; соавтор — К. И. Южак), выступала с докладами на научных конференциях в Санкт-Петербурге и в Москве, с лекциями в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Член организационного комитета Международного научно-методического семинара «Теория полифонии и методика ее преподавания» (Санкт-Петербург).

and Counterpoint: Issues of Methodology, History and Theory” (in two volumes, 2006), “Kushnaryov’s program on J. S. Bach’s Polyphony: two versions — two ages” (2012), “The Specific Features of Bach’s Fugue Structure: Stretto in the Well-Tempered Clavier” (1965), “A Theoretical Essay on Polyphony on the Free Polyphonic Style” (1990), textbooks “Manual for the Composition and Analysis of the Fugue” (2017), “Fughetta” (2018; co-author Alla I. Yankus) etc. A number of studies are devoted to the modal theory and the scale structure of Karelian and Finnish rune chants: “Variation on Sibelius and Folklore” (1998) and “On the Methodology of Modal Studies” (2008) etc. Editor and compiler of collections of academic articles.

Alla I. Yankus — PhD (Arts, 2004), Associate Professor of the Department of Music Theory at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Saint Petersburg Conservatory in 1999, where she studied under Prof. Kyra Yuzhak, and in 2003 completed her postgraduate study at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. She received her PhD degree in 2004 with a dissertation on “Polyphony in Haydn’s String Quartets” (scientific adviser — Prof. K. Yuzhak). Author of several studies on theory and history of polyphony, published in Russia and abroad, as well as her textbooks “Fugato in Joseph Haydn’s string quartets” (2004) and “Fughetta” (2018; co-author Kyra Yuzhak). She has presented papers at conferences in Saint Petersburg and Moscow and has given lectures in Zhiganov Kazan State Conservatory. Member of the organizing committee of the International scientific and methodical seminar “Theory and Methods of Teaching Polyphony” (Saint-Petersburg).

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