

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

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

Редакционная коллегия:

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

Контакты:

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

Консультативный совет:

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

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

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

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

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

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

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

Содержание

Кира Южак. К читателю 6

Статьи

Игорь Приходько

Имитация в историческом контексте 8

Татьяна Франтова

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

Анатолий Милка, Кира Южак

Стретта vs канон 40

Наталья Плотникова

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

Николай Тарасевич

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

Лариса Гервер

Пересмотр правил имитации в мадригалах
Луки Маренцио и Карло Джезуальдо 95

Марина Гирфанова

Малая имитационная форма в духовных
хоральных концертах Самуэля Шейдта 107

Алла Янкус

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

Ирина Копосова

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

Рецензии

Наталья Сербул

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

Сведения об авторах 168

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

Информация для авторов 181

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

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

Editorial Board:

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

Contacts:

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

Advisory Board:

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

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

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

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

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Kyra Yuzhak. To the Reader 6

Articles

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

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

Anatoly Milka & Kyra Yuzhak
Stretta vs Canon 40

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

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

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

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

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

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

Reviews

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

Contributors to this issue 168

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

Directions to contributors 181

К читателю

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

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

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

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

Кира Южак,
научный редактор специального выпуска

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

To the Reader

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

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

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

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

Kyra Yuzhak,
scientific editor of the special issue

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

УДК 781.42

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.005

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

Тарасевич, Николай Иванович

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

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

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

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

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

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Речь о трактате «De arte canendi».

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

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

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

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

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

⁹ Напев помещается в басу.

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

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

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

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

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

5
durch A - dams fal; dir hat die wal

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

7
hilf dass nit werd ge - bro - chen,

8
mein sünd und schuld;

9
er - wirb mir huld,

10
dann kein trost ist,

11
wo du nicht bist

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

13
Am letz - ten end,

14
ich bit, nicht wend

15
von mir in mei - nem ster - ben.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Орфография и пунктуация оригинальные.

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

Ил. 2. Л. Зенфль. «Maria zart». Текст

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

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

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

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

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

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

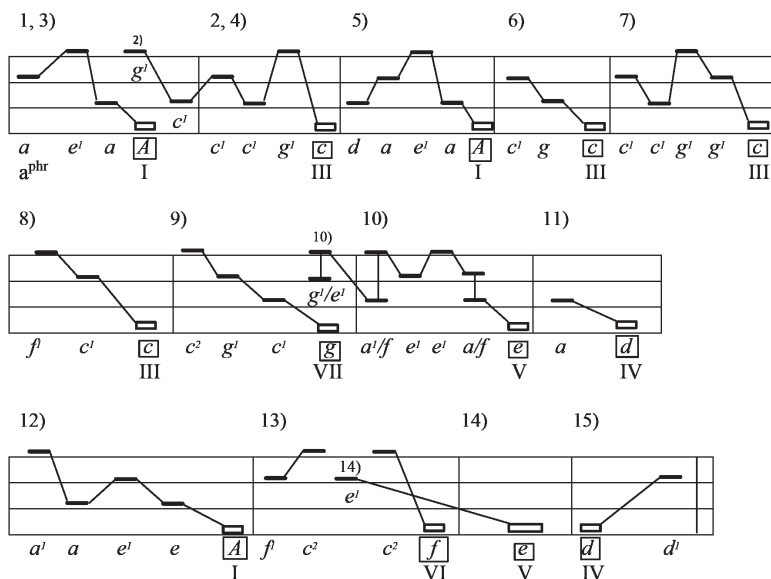
Вместе с тем, взаимодействие техник не сводится к простому суммированию приемов, лежащих в разных плоскостях. Результатом интегрирования всегда является некое новое качество, не свойственное структуре в отдельности. В нашем случае это не только результирующая роль *c. f.*, вступающего последним, но и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

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

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

¹⁹ Исключение — последний раздел.

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



Ил. 3. Л. Зенфль. «Maria zart». Схема

Fig. 3. Ludwig Senfl. *Maria zart*. Scheme

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

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

Литература

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

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

© Н. И. Тарасевич, 2020

Сведения об авторе

Тарасевич, Николай Иванович

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

SPIN-код: 4187-1790

e-mail: nik9649@yandex.ru

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

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

Tarasevich, Nikolay I.

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

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

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

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

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

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

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

Works Cited

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

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

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

© Nikolay I. Tarasevich, 2020

About the Author

Tarasevich, Nikolay I.

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

SPIN-код: 4187-1790

e-mail: nik9649@yandex.ru

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



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

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

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