

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 781.4
ББК 85.314
DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.007

Малая имитационная форма в духовных хоральных концертах Самуэля Шейдта

Гирфанова, Марина Евгеньевна

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

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

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

Дата поступления: 15.12.2020

Дата публикации: 31.12.2020

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

Марина Гирфанова

Малая имитационная форма в духовных хоральных концертах Самуэля Шейдта

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

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

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

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

¹ Один из мотетов принадлежит Готфриду Шейдту, брату композитора.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a

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

b

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

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

Bassus
Gib Fried, o from -

Bassus generalis

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

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

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

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

3 # # 6 7 6 4 # # 4

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

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

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

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

⁹ Октавная транспозиция в расчет не принимается.

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

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

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

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

a



b

Cantus
Tenor
Bassus
Bassus generalis

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

Ил. 2a-b. (начало)

Fig. 2a-b. (beginning)

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

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

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

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

Порядок поступления материала строки может быть сложнее.

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

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

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

¹¹ С терцовой дублировкой респосты.

¹² Будущая четвертная.

¹³ Будущая половинная.

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

a

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

b

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

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

45
fürcht, ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut,
ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut,
ich fürcht, Gott hat ge - bundn ein Rut,
5 6 6 5 6 7 6 #

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Риспоста может вступать:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

- [1] Жирмунский 1975 — *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Ленинград: Советский писатель, 1975. 664 с.
- [2] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония: учебник для музыкальных вузов: [в 2 ч.] / науч. ред. К. Южак; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ч. I: Строгое письмо. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 336 с.
- [3] Dodds 2000 — *Dodds, Sarah Jane.* The significance of the Italian style in German Lutheran music of the early seventeenth century: a study of Johann Hermann Schein's 'Opella nova' (1618, 1626): doctoral dissertation. University of Bristol, Faculty of Arts, Department of Music. Bristol, 2000, 525 p.
- [4] Mahrenholz 1941 — *Mahrenholz, Christhard.* Vorwort // Samuel Scheidt. Das Görlitzer Tabulaturbuch vom Jahre 1650 / für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Christhard Mahrenholz. Leipzig: Peters, 1941 [без указания страницы].
- [5] Marshall, Leaver 2001 — *Marshall, Robert L. & Leaver, Robin A.* Chorale settings // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: [in 29 Vols.] / ed. S. Sadie. Vol. V. London; N. Y.: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 747–763. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05652> (дата обращения: 15.12.2020).
- [6] Snyder, Bush 2001 — *Snyder, Kerala J. & Bush, Douglas.* Scheidt, Samuel // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: [in 29 Vols.] / ed. S. Sadie. Vol. XXII. London; N. Y.: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 450–460. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24785> (дата обращения: 15.12.2020).

© М. Е. Гирфанова, 2020

Сведения об авторе

Гирфанова, Марина Евгеньевна

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

SPIN-код: 7584-3485

e-mail: grfn@inbox.ru

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

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

Girfanova, Marina Ye.

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

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

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

Submitted on: 15.12.2020

Published on: 31.12.2020

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

Works Cited

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

- [2] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya. Uchebnik dlya muzykal'nykh vuzov [Polyphony. Textbook for Music academies]*: in 2 parts, scientific ed. by Kyra I. Yuzhak; Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Pt. I: *Strogoye pis'mo [Strict Style]*. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 336 p. (in Russian).
- [3] Dodds, Sarah Jane (2000). *The significance of the Italian style in German Lutheran music of the early seventeenth century: a study of Johann Hermann Schein's 'Opella nova' (1618, 1626)*: doctoral dissertation. University of Bristol, Faculty of Arts, Department of Music. Bristol, 525 p.
- [4] Mahrenholz, Christhard (1941). "Vorwort". In *Samuel Scheidt. Das Görlitzer Tabulaturbuch vom Jahre 1650, für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Christhard Mahrenholz*. Leipzig: Peters, [without specifying the page].
- [5] Marshall, Robert L. & Leaver, Robin A. (2001). "Chorale settings". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition: [in 29 Vols.], ed. S. Sadie. Vol. V. London; N. Y.: Macmillan Publishers Limited, pp. 747–763.
DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05652> (дата обращения: 15.12.2020).
- [6] Snyder, Kerala J. & Bush, Douglas (2001). "Scheidt, Samuel". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition: [in 29 Vols.], ed. S. Sadie. Vol. XXII. London; N. Y.: Macmillan Publishers Limited, pp. 450–460.
DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24785> (дата обращения: 15.12.2020).

© Marina Ye. Girfanova, 2020

About the Author

Girfanova, Marina Ye.

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

SPIN-код: 7584-3485

e-mail: grfn@inbox.ru

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



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

Сведения об авторах

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

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

Contributors to this issue

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

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

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,

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