

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

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 (доктор иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

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)
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)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
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, 2024

Содержание

От редакции 6

Статьи

Анатолий Милка
Цена ошибки 10

Марина Рыцарева
Миф о Бахе в популярной культуре 28

Татьяна Кюрегян
Иоганн Себастьян Бах
в музыкальном самосознании
Роберта Шумана 42

Тамара Твердовская
Баховские хоралы в издании
Шарля Гуно (1870): принципы отбора
и комментарии 64

Андрей Денисов
Иноконфессиональные музыкальные
цитаты в литургических и светских
жанрах второй половины XVI —
первой половины XIX в.
и Credo Мессы h-moll И. С. Баха 82

Кира Южак
О тематической работе в трех фугах
Иоганна Себастьяна Баха 106

Мария Монич
Учебная fuga Сергея Танеева
на баховскую тему 130

Алла Янкус
Школа Н. А. Римского-Корсакова:
курс специальной теории
в учебных работах А. К. Глазунова 160

Марина Гирфанова
Технология построения двухголосных
канонических секвенций в интермедиях
фуг «Хорошо темперированного клавира»
И. С. Баха 190

Лариса Гервер
Баховская fuga cis-moll (ХТК I)
в метротектонических планах
Г. Э. Конюса 208

Документы

Лариса Кириллина
Проблемы исполнения произведений
И. С. Баха в письмах Г. Рамина
к М. Л. Старокадомскому 226

Сведения об авторах 251

Указатель публикаций в журнале
«Opera musicologica» за 2024 год.
Том 16 (№№ 1–4) 259

Информация для авторов 269

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in 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 (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration 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, 2024

Contents

Editorial 7

Articles

Anatoly Milka

The Cost of Error 10

Marina Ritzareva

The Bach Myth in Popular Culture 28

Tatyana Kyuregyan

Johann Sebastian Bach
as Part of Robert Schumann's
Musical Identity 42

Tamara Tverdovskaya

Charles Gounod's Publication
of Chorales by J. S. Bach (1870):
Selection Principles and Comments 64

Andrei Denisov

Interconfessional Musical Quotations
in Liturgical and Secular Genres
from the Second Half of the 16th Century
to the First Half of the 19th Century
and the Credo from Mass h-moll
by J. S. Bach 82

Kyra Yuzhak

On the Thematic Work in Three Fugues
by Johann Sebastian Bach 106

Maria Monich

Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme
by Bach 130

Alla Yankus

The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov:
Special Theory Course in the Student Works
of Alexander K. Glazunov 160

Marina Girfanova

The Technique of Constructing Two
Voice Canonical Sequences in the Fugue
Episodes of J. S. Bach's "The Well-Tempered
Clavier" 190

Larisa Gerver

The Metrotechtonic Plans of Georgi Conus
for Bach's C Sharp Minor Fugue
from WTC 1 208

Documents

Larissa Kirillina

Problems of Performing Works
by Johann Sebastian Bach in G. Ramin's
Letters to M. L. Starokadomsky 226

Contributors to this issue 251

Article Index (2024. Vol. 16, no. 1–4) 264

Directions to contributors 269

Научная статья

УДК 781.4

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.009

Технология построения двухголосных канонических секвенций в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха

Марина Евгеньевна Гирфанова

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия
gfrn@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4411-407X>

Аннотация. В интермедиях фуг двух томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха содержится порядка 76 двухголосных канонических секвенций; они могут повторяться в фуге с теми или иными системными изменениями. В статье прослеживаются истоки технологии создания двухголосных канонических секвенций — в той ее части, которая задокументирована в музыкально-теоретических источниках, — и раскрываются особенности метода Баха в контексте развития данной технологии. Аутентичные техники сочинения тематических и контрапунктических бесконечных канонов и канонических секвенций в условиях 2–4-голосия, описываемые в музыкально-теоретических трактатах второй половины XVI — первой половины XVIII в., не изучены в отечественном музыкознании. Вопрос специально исследуется в публикациях немецкого музыковеда Фолкера Фрёбе, изложенный в них материал учтен в предлагаемой статье. Автор реконструирует процесс создания двухголосной канонической секвенции у Баха. Вводится понятие *каркас*, под которым понимается лежащая в основе канонической секвенции последовательность определенных гармонических интервалов, возвращающаяся на другой высоте, с равномерным чередованием интервалов. Устанавливаются наиболее употребительные в «Хорошо темперированном клавире» каркасы. Выявляется такая особенность технологии Баха, как использование в канонических секвенциях по большей части мелодического материала из элементов фуги: темы, противосложения, кодетты, уже прозвучавшей интермедии. Эта техника определяется в статье как «вставка в каркас». Указывается на возможность предвидения канонической секвенции в элементах фуги.

Ключевые слова: И. С. Бах, «Хорошо темперированный клавир», фуга, канон, каноническая секвенция, интермедия, музыка эпохи барокко

Для цитирования: Гирфанова М. Е. Технология построения двухголосных канонических секвенций в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 190–207. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.009>

© Гирфанова М. Е., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.009

The Technique of Constructing Two-Voice Canonical Sequences in the Fugue Episodes of J. S. Bach’s “The Well-Tempered Clavier”

Marina Ye. Girfanova

Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russia

grfn@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4411-407X>

Abstract. The fugue episodes of the two volumes of Johann Sebastian Bach’s *The Well-Tempered Clavier* contain some 76 two-voice canonical sequences that can be repeated in the fugue through various systematic modifications. The article traces the origins of the technique of composing two-voice canonical sequences—in the part of it documented in music-theoretical sources—and reveals the peculiarities of Bach’s method in the context of the development of this technique. Authentic techniques of composing thematic and counterpoint infinite canons and canonical sequences employing 2–4 voices, as described in music-theoretical treatises of the second half of the 16th—first half of the 18th century, have not yet been studied in Russian musicology. This question is specifically examined in the publications of the German musicologist Volker Fröbe, and the material presented in them is taken into account in the proposed article. The author reconstructs Bach’s process of creating a two-voice canonical sequence. The notion of a *framework* is introduced, understood as the underlying sequence of certain harmonic intervals in the canonical sequences, returning at a different pitch, with a uniform alternation of intervals. The most commonly used frameworks in *The Well-Tempered Clavier* are identified. A feature of Bach’s technique is revealed, such as the use in canonical sequences of melodic material derived largely from the elements of a fugue: the theme, the contraposition, the codetta and a previously played episode. This technique is defined in the article as *frame insertion*. The possibility of anticipating the canonical sequences in the elements of the fugue is pointed out.

Keywords: Johann Sebastian Bach, “The Well-Tempered Clavier”, fugue, canon, canonic sequence, Baroque music

For citation: Girfanova, Marina Ye. The Technique of Constructing Two-Voice Canonical Sequences in the Fugue Episodes of J. S. Bach’s “The Well-Tempered Clavier”. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 190–207. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.009>

© Marina Ye. Girfanova, 2024

Технология построения двухголосных канонических секвенций в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха

Одним из ярких, эффектных контрапунктических приемов, широко используемым в интермедиях фуг двух томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, является каноническая секвенция. Подавляющее большинство канонических секвенций — двухголосные, что во многом объясняется дидактической направленностью баховского двухтомного собрания. Каноническая секвенция может звучать без контрапунктов (в интермедии после ответа, при выключении прочих голосов), но чаще она идет с сопровождающим голосом, содержащим простую секвенцию, отделы которой корреспондируют с отделами канонической секвенции.

В создании подобных секвенций Бах наследует технологию, истоки которой восходят к середине XVI в. Отправной точкой для формирования музыкально-теоретической традиции стал опубликованный в Риме труд Висенте Лузитано “*Introdutione facilissima, et novissima, di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto*” («Простейшее и современнейшее введение в кантус фирмус, фигурацию, простой контрапункт и концерт», 1553). Данной разновидности канона посвящены два раздела трактата: «Как можно сделать канон на *cantus firmus*’е» (“*Come si può fugare’l canto fermo*”) и «Общие правила составления канонов над *cantus firmus*’ом» (“*Regole generali per far’ fughe sopra’l canto fermo*”) [Lusitano 1553].

Cantus firmus’ами Лузитано называет упражнения на освоение певчими мелодических интервалов (секунды, терции, кварты и квинты) в пределах гексахорда¹. Таких *cantus firmus*’ов четыре, по одному на интервал. В первой половине *cantus firmus*’а интервал берется вверх и вос-

¹ Подобные упражнения можно найти, например, в учебнике “*Scala di musica*” («Музыкальная гамма») Орацио Скалетты [Scaletta 1626, 9–21]. Опубликованный в 1585 г. в Венеции, учебник до 1647 г. переиздавался 14 раз, в переработанной версии он появился также в 1685 г.

производится каждый раз ступенью выше, пока мелодическое движение не упрется в верхний звук гексахорда; во второй половине интервал берется вниз и повторяется ступенью ниже, пока мелодическое движение не вернется к начальному звуку. Эти *cantus firmus*'ы и становятся основой для канонических секвенций. Например, вот что можно произвести, по Лузитано, непосредственно из *cantus firmus*'а, который связан с квартой:

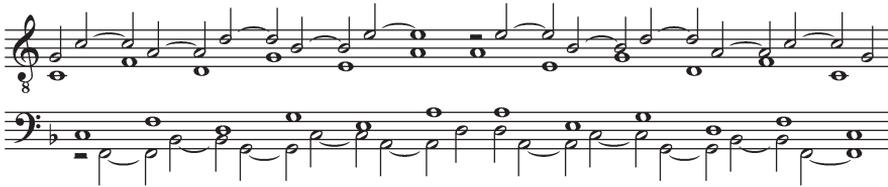
Если кантус фирмус поднимается с использованием <...> кварт, а контрапункт хочет образовать канон квинтой выше, то он [контрапункт] должен идти на полтакта [на минимум] вперед, а при спуске на полтакта отставать; но если образует канон ниже, то идет противоположно² (ил. 1а).

Лузитано указывает также на возможность вступления второго голоса в верхнюю и нижнюю октаву. А наряду с расстоянием вступления в полтакта оговаривает возможность расстояния вступления в такт [в бревис] (ил. 1б).

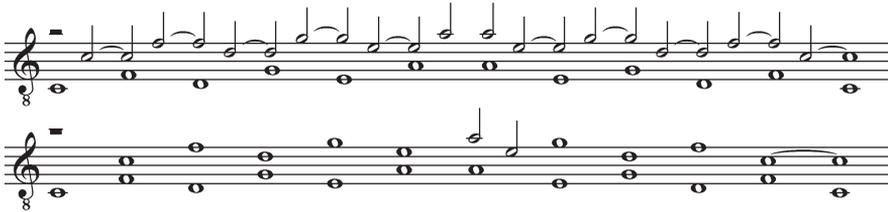
Технология включает искусство диминуирования. Это показывает, например, трактат “*Della prattica musica vocale, et strumentale*” («О музыкальной практике, вокальной и инструментальной») Сципионе Черрето, изданный в Неаполе в 1601 г. В четвертой книге, в главах четвертой «Об одnogолосном контрапункте к *cantus firmus*'у, выше или ниже» (“*Del Contrapunto solo sopra il Canto Fermo per sopra, & sotto*”) и пятой «О контрапункте в каноне к *cantus firmus*'у, выше или ниже» (“*Del Contrapunto in Canone sopra il Canto Fermo per sopra, e sotto*”), Черрето обращается к тем же *cantus firmus*'ам, что и Лузитано [Cerreto 1601, 271–294]. Только теперь каждая половина *cantus firmus*'а считается как самостоятельная единица. В отношении того же *cantus firmus*'а со скачками на кварту (ограничимся восходящим *cantus firmus*'ом) Черрето предлагает следующее. Сначала он приводит контрапункт к *cantus firmus*'у, образующий с последним канон в верхнюю квинту, уже известный по труду Лузитано. Затем диминуирует контрапункт пятью различными способами (ил. 2).

² “Se il canto fermo ascende per <...> quarte, e il contrapunto lo uuol fugare in alto una quinta, debbe andare mezza battuta innante, e a lo scender mezzo dietro. ma se lo fuga abbasso, andará al contrario” [Lusitano 1553, б/н].

a



b



Ил. 1a–b. В. Лузитано. Простейшее и современнейшее введение в кантус фирмус: а) Двухголосные канонические секвенции на cantus firmus'е в верхнюю и нижнюю квинту (оригинальная нотация и транскрипция); б) Двухголосные канонические секвенции на cantus firmus'е в верхнюю октаву (оригинальная нотация и транскрипция)

Fig. 1a–b. Vicente Lusitano. *Introduzione facilissima, et novissima, di Canto Fermo*:

a) Two-part canonical sequences on cantus firmus in the upper and lower fifth (original notation and transcription); b) Two-part canonical sequences on cantus firmus in the upper octave (original notation and transcription)

Ил. 2. С. Черreto. О музыкальной практике, вокальной и инструментальной. С. 277. Двухголосная каноническая секвенция на cantus firmus'е в верхнюю квинту с диминуцией контрапункта (оригинальная нотация и транскрипция)

Fig. 2. Scipione Cerreto. *Della pratica musica vocale, et strumentale*, p. 277. Two-part canonic sequence on cantus firmus in the upper fifth with diminutio of the counterpoint (original notation and transcription)

Contrapuntii sopra al fottonotato Canto Fermo.

Contra punto sopra al fottonotato Canto Fermo.

Contrapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.

Co:trapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.

Contrapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.

Canto Fermo ascendente
di sintono di Quarte.
Que.

1. *Canto Fermo ascendente*

2. *Contrapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.*

3. *Contrapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.*

4. *Contrapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.*

5. *Contrapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.*

6. *Contrapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.*

Становление функциональной гармонии приводит к вовлечению в каноническую секвенцию клаузулы — кадансового оборота. Следующие в отделах канонической секвенции один за другим кадансовые обороты направляют гармоническое движение от одного тонального центра к другому. Какие-то схемы оказываются более пригодными для этого и, соответственно, начинают использоваться в музыкальной практике чаще. Традиционные диатонические канонические секвенции дополняются модулирующими; теорией музыки этот процесс не фиксируется, но он отражается в нотных примерах, помещенных в трактатах.

Область канонических секвенций охватывала тематическую (каноническая секвенция на основе *santus firmus*'a) и контрапунктическую (каноническая секвенция как контрапункт к *santus firmus*'у) разновидности, включала образцы в 2-, 3- и 4-голосии. Первоначально технология создания канонических секвенций на основе искусственно выведенных *santus firmus*'ов была частью вокальной многоголосной импровизации. Тот же Черрето в начале четвертой главы уведомляет, что хочет научить «импровизационному контрапункту» (итал. *contraponto improviso*), так называемому контрапункту *alla mente*³ [Cerreto 1601, 271]. Традиция обучения вокальному контрапункту *alla mente* прослеживается в трактатах “Compendio della musica” («Компендий музыки», 1588) Орацио Тигрини, “Prattica di musica” («Музыкальная практика», 1622) Людовико Цаккони, “Specchio secondo di musica” («Второе зеркало музыки», 1630) Сильверии Пичерли, “Musurgia universalis” («Универсальная музургия», 1650) Афанасия Кирхера и ряда других авторов.

Среди поздних проявлений этой педагогической традиции, относящихся уже к баховскому времени, следует назвать в первую очередь труд Андреаса Веркмейстера “Harmonologia musica” («Музыкальная гармонология», 1703). Где-то с середины XVII в. технология используется в практике генерал-баса и партименто. Ярким выражением данной линии является трактат Георга Муффата “Regulae concentuum partiturae” («Правила музыкальных созвучий», 1699). В XVIII в. разработка теории двойного контрапункта вовлекла в себя каноническую секвенцию. Так, Фридрих Вильгельм Марпург в труде “Abhandlung von der Fuge” («Трактат о фуге», 1753–1754) при демонстрации различных видов двойного контрапункта обращается, среди прочего, к канонической секвенции⁴.

³ В уме (итал.).

⁴ Об областях применения технологии подробнее см. [Froebe 2008], а также: Froebe, F. Satzmodelle des “Contrapunto alla mente” und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600 // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 4/1–2. 2007. S. 13–55; Froebe, F. Kanonmodelle “Note gegen Note” in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts // Musiktheorie und Vermittlung.

Среди музыкально-теоретических трудов современников Баха, в которых освещается технология создания канонической секвенции, особого внимания заслуживает сочинение Иоганна Георга Фогта (более известного под своим монашеским именем Маурициус) “Conclave thesauri magnae artis musicae” («Кладовая сокровищницы великого искусства музыки»), изданное в Праге в 1719 г. Сведения о канонических секвенциях содержатся в пятой — «Об аффекте, теме, каприччио и психофонии» (“De affectione, themate, capriccio, et psychophonia”) и шестой — «О фантазии и изобретениях» (“De phantasia, et inventionibus”) главах третьего трактата; во второй главе — «О различных fugaх и субъектах» (“De variis fugis, et subjectis”) пятого трактата [Vogt 1719].

Фогт утверждает, что в основании «фуги» (лат. *fuga*) — так он описывает в своем труде каноническую секвенцию — лежит «простая фантазия» (лат. *phantasia simplex*)⁵. На странице 154 Фогт приводит «Пример фуги из такой фантазии» (“Exemplum fugae ex hac phantasia”) (ил. 3).

Ил. 3. М. Фогт. Кладовая сокровищницы великого искусства музыки. С. 154. Двухголосный каркас и произведенная из него каноническая секвенция

Fig. 3. Mauritius Vogt. *Conclave thesauri magnae artis musicae*, p. 154. A two-part framework and a canonical sequence produced from it



На верхней строке выписана «простая фантазия». Это не что иное, как «канон на *santus firmus*’е» без участия диминуции, который можно найти еще у Лузитано, только нотированный в виде вертикального соединения голосов. Его можно обозначить как каркас канонической секвенции, задающий масштаб ее отделам и звуковысотные точки, через которые должны пройти мелодические рисунки ее голосов. В основании данного каркаса лежит нисходящий *santus firmus* со скачками на терцию

Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation / Hrsg. von R. Kubicek. Hildesheim, 2014. S. 119–140.

⁵ Фолкер Фрёбе не находит в предшествующей музыкально-теоретической традиции использования применительно к канонической секвенции термина *фантазия* [Froebe 2008, 201–205].

вниз; канон образуется контрапунктом, вступающим спустя половинную и квинтой ниже. Из каркаса можно создать — если прибегнуть уже к современной терминологии — нисходящие по секундам канонические секвенции первого разряда в нижнюю квинту на расстоянии полутакта, в двойном контрапункте октавы.

На нижней строке выписана «фуга», произведенная из «простой фантазии». Для изготовления «фуги» необходима «тема» (лат. *thema*)⁶. По Фогту, мелодический материал для канонической секвенции должен быть оригинальным — раньше технология на подобную оригинальность нацелена не была:

Найдя тему или новый пассаж, вы легко сможете их запустить. Но где вы их найдете? Безусловно, это уникальная работа опытных и искусных мелодистов или сочинителей — с целью найти новые темы, новые пассажи. Для фуг лучше всего извлекать темы из простых фантазий⁷.

В приводимом Фогтом примере «тема» во втором звене варьируется — она украшается при помощи диминуирования. В другом месте трактата Фогт предлагает иную «тему» для этой же «простой фантазии» [Vogt 1719, 156].

В качестве репрезентативного выбран каркас, наиболее часто применяемый в музыкальной практике того времени. В подобный каркас встроить клаузулы — кадансовые обороты — предельно просто. В приводимой Фогтом канонической секвенции автентические кадансовые обороты следуют подряд в 4-м–5-м и 5-м–6-м отделах. Этим объясняется присутствие в нижнем голосе хроматического и диатонического вариантов одной и той же ступени (fis^1-f^1) — в каркасе альтерация ступени отсутствует. В терминах учения о функциональной гармонии здесь имеет место *отклонение*.

Фогт приводит и другие «простые фантазии», из которых можно при помощи «тем» произвести «фуги» [Vogt 1719, 213]. Указанные каркасы представлены Фогтом без каких-либо претензий на полноту или системность.

⁶ В качестве синонимов термина *тема* Фогт использует также *субъект* (лат. *subjectum*), *объект* (лат. *objectum*).

⁷ “Semel inventum thema, aut novum passagio facile deducis. Verum ubi hoc invenies? Hic profecto unicus expertorum, et peritorum Melothetarum, vel Componistarum labor est; ut nimirum nova themata, nova passagia inveniant. Pro fugis eruuntur themana optime ex phantasijis simplicibus” [Vogt 1719, 155].

Технология, описанная Фогтом, актуальна для баховской канонической секвенции. Если ограничиться каноническими секвенциями, в основе которых лежат традиционные *cantus firmus*'ы, — а таковых в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» большинство, — то в двух томах собрания имеют место следующие каркасы. Самым востребованным является каркас, который Фогт приводит в своем трактате в качестве репрезентативного (ил. 4a⁸). Он обнаруживается, например, в канонических секвенциях фуг *c-moll* I⁹ (тт. 9–11), *Es-dur* I (тт. 7–10), *e-moll* I (тт. 15–18), *A-dur* II (тт. 10–12), *b-moll* II (тт. 21–25; 31–33). Вторым по частоте использования оказывается каркас, противоположный по направлению движения, — в его основании лежит восходящий *cantus firmus* со скачками на терцию вверх (ил. 4b). Он присутствует, например, в канонических секвенциях фуг *gis-moll* I (тт. 21–23), *a-moll* I (тт. 35–37), *h-moll* I (тт. 7–9). Представлен также каркас с восходящим *cantus firmus*'ом и скачками на кварту вверх (ил. 4c). Такой каркас имеют канонические секвенции фуг *C-dur* II (тт. 13–18), *E-dur* II (тт. 7–9). Есть каркас с нисходящим *cantus firmus*'ом и скачками на квинту вниз (ил. 4d). Он определяет канонические секвенции фуг *D-dur* I (тт. 23–24), *H-dur* I (тт. 9–11). *Cantus firmus*'ы, в основании которых лежат ходы на секунду, имеют более чем одну каноническую реализацию (ил. 4e–f). При восходящем *cantus firmus*'е с ходами на секунду вверх (ил. 4e) первый вариант каркаса представлен в канонической секвенции фуги *b-moll* II (тт. 62–65), второй — в канонической секвенции фуги *fis-moll* II (тт. 47–49). При нисходящем *cantus firmus*'е с ходами на секунду вниз (ил. 4f) первый вариант каркаса представлен в канонической секвенции фуги *Fis-dur* I (тт. 23–25), второй вариант — в канонической секвенции фуги *B-dur* II (тт. 9–14), третий — в канонической секвенции фуги *cis-moll* II (тт. 62–64), четвертый — в канонической секвенции фуги *h-moll* I (тт. 36–38), пятый — в канонической секвенции фуги *F-dur* II (тт. 72–76)¹⁰.

⁸ Каркасы представлены в предельно схематичном виде. В выборе высоты *cantus firmus*'а автор статьи ориентировался на старинные руководства.

⁹ Тональность фуги и номер тома указываются буквенными и цифровыми обозначениями.

¹⁰ Эти канонические секвенции разведены по разным показателям вертикально-подвижного контрапункта. В канонической секвенции из фуги *Fis-dur* I (тт. 23–25) действует двойной контрапункт кварты ($Jv = -3$), в канонической секвенции из фуги *h-moll* I (тт. 36–38) — двойной контрапункт децимы ($Jv = -9$), в канонической секвенции из фуги *F-dur* II (тт. 72–76) — двойной контрапункт дуодецимы ($Jv = -11$) и т. д. Классификацию представленных в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» двухголосных канонических секвенций с позиции современной теории контрапункта см.: [Гирфанова 2023, 7–15].

Ил. 4a–f. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Наиболее употребительные каркасы

Fig. 4a–f. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. The most commonly used frameworks



Для большинства канонических секвенций мелодический материал — «тема» по Фогту — берется из элементов фуги: темы, противосложения, кодетты, из уже прозвучавшей интермедии. Каноническая секвенция тем самым индивидуализируется — она принадлежит именно данной конкретной фуге. В плане технологии это вносит определенные коррективы в процесс написания канонической секвенции. Диминуирование, расщепление каркаса уступает место технике, которую можно определить как вставку в каркас.

Здесь можно различить два случая. Проследим это на примере самого востребованного каркаса.

В первом случае заимствованный материал используется для одногласной части пропосты, следующий ее отдел — противосложение к риспосте — сочиняется. Канонические секвенции в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» часто не имеют вступительной части. Сразу запускается соединение голосов, без начального имитирования. В такой канонической секвенции целесообразно считать голос с заимствованным материалом пропостой. В фуге *c*-moll I каноническая секвенция (тт. 9–11) строится на начальном интонационном обороте темы. В фуге *B*-dur II (тт. 35–39) материалом для канонической секвенции выступает интонационный оборот из второй половины темы, в фугах *F*-dur I (тт. 56–59), *A*-dur II (тт. 10–12), *b*-moll II (тт. 21–25; 31–33) — за-

ключительный интонационный оборот. В фуге Es-dur I в основе канонической секвенции (тт. 7–10) лежит кодетта. Заимствованный материал встраивается между соседними звуками каркаса, так что они становятся его начальной и конечной мелодическими точками.

Например, в фуге Es-dur I крайние звуки кодетты отстоят на нисходящую терцию — так соотносятся соседние звуки каркаса канонической секвенции на одном из участков. Сюда и помещается заимствованный материал (ил. 5a–b). Кодетта задает масштаб отделам канонической секвенции. Первый и последний ее звуки приходятся на относительно сильную и сильную доли тактов. В результате звуки каркаса на метрически опорных долях такта «разводятся» один от другого на полутакт. Кодетта диктует канонической секвенции гармоническое содержание. Она возвращает из тональности доминанты (куда модулирует тема) в основную тональность, данная модуляция оформлена в виде автентического кандаса. Это — один из возможных вариантов гармонического заполнения участка данного каркаса.

Ил. 5a–b. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Фуга Es-dur I:

а) Тема и кодетта, тт. 1–3; б) Двухголосная каноническая секвенция и ее каркас, тт. 7–10

Fig. 5a–b. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. Fugue Es-dur I: a) The theme and the codetta, meas. 1–3; b) Two-part canonic sequence and its frame, meas. 7–10

The image displays musical notation for two parts of Johann Sebastian Bach's Fugue in E major, BWV 99, from the Well-Tempered Clavier. Part (a) shows measures 1-3, featuring the main theme and its codetta. The theme is marked with a 'tr' (trill) and the codetta with a 'tr' and a fermata. Part (b) shows measures 7-10, illustrating a two-part canonic sequence. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Brackets above and below the staff label the segments: 'тема' (theme) and 'кодетта' (codetta) in part a; and 'B', 'A1', 'II B' above and 'A', 'B1', 'II A' below in part b. A '8' is written above the first measure of part b. The bottom part of the image shows a simplified harmonic structure with whole notes on a grand staff.

Заимствоваться может только начало отдела; продолжение, с приходом в нужный звук каркаса, досочиняется. В фуге a-moll II, в канонической секвенции (тт. 19–21), отдел открывается материалом из удержанного противосложения (это инициальный интонационный оборот удержанного противосложения), в фуге e-moll I (тт. 15–18) — материалом из предшествующей интермедии.

Голос, в котором проводится заимствованный материал, играет ведущую роль. Другой голос — сопровождающий — имеет подчиненное значение. Контрапунктом к заимствованному материалу может выступать: звук каркаса, продлеваемый на весь отдел, как в канонических секвенциях из фуг F-dur I (тт. 56–59), A-dur II (тт. 10–12)¹¹; гармоническая фигурация, как в канонических секвенциях из фуг Es-dur I (тт. 7–10), e-moll I (тт. 15–18), b-moll II (тт. 21–25); плавное мелодическое движение к следующему звуку каркаса, диатоническое, как в канонических секвенциях из фуг b-moll II (тт. 31–33), B-dur II (тт. 35–39), или с использованием хроматизма, как в канонической секвенции из фуги c-moll I (тт. 9–11)¹².

Во втором случае каноническая секвенция заполняется исключительно заимствованным материалом. Например, в окончаниях тем фуг cis-moll II и As-dur II звуки, приходящиеся на начало долей такта, соотносятся между собой ровно как три идущих подряд звука каркаса: терция вниз — секунда вверх. В теме фуги As-dur II это звуки: $des^2-b^1-c^2$, в теме фуги cis-moll II — звуки: $fis-dis-e$ (в *ил.* *ба* выделены кружками). Остается только воспроизвести окончание темы в респосте и умножить материал в канонической секвенции (в фуге As-dur II тт. 40–41; в фуге cis-moll II — тт. 57–58) (*ил.* *ба-б*).

Может быть и так, что в каноническую секвенцию включены два разных одноголосных фрагмента¹³. В канонической секвенции фуги C-dur II (тт. 33–37) материалом для одной из пропост (B) служит начальный интонационный оборот противосложения. Его первый и последний звуки, на сильных долях тактов, образуют между собой нисходящую терцию,

¹¹ В еще одной фуге, a-moll II, в канонической секвенции (тт. 19–21) звук каркаса быстро снимается, и дальше противосложение заполняют паузы.

¹² В канонических секвенциях могут наблюдаться отступления от точного имитирования. См. об этом: [Гирфанова 2023, 32–37].

¹³ Для описания подобных канонических секвенций подходит терминология, применяемая А. П. Милкой к двойной имитации [Милка 2016, 142–145]. Двойная имитация открывается отделом, в котором одновременно излагаются две пропосты, образуя первоначальное соединение (A + B). Второй отдел двойной имитации представляет собой производное соединение с участием двух респост (B₁ + A₁). При возвращении в следующем отделе соединения с участием двух пропост (nA + nB) возникает каноническая секвенция.

Ил. 6a–b. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Фуга cis-moll II:
 а) Тема, тт. 1–2; б) Двухголосная каноническая секвенция и ее каркас, тт. 57–58

Fig. 6a–b. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. Fugue cis-moll II:
 a) The theme, meas. 1–2; b) Two-part canonic sequence and its frame, meas. 57–58

The image contains two musical examples, labeled 'a' and 'b'. Example 'a' is a single staff in bass clef, 12/16 time signature, showing the first two measures of a theme. A bracket below the staff spans these two measures and is labeled 'тема'. Example 'b' consists of two staves, treble and bass clefs, showing measures 57 and 58. The treble staff contains a two-part canonic sequence. Brackets above the treble staff label the first two measures as 'A1' and 'B1'. Brackets below the treble staff label the first two measures as 'A' and 'B', and the third measure as 'II A'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with dotted rhythms.

и ясно, для какого участка каркаса оборот подходит. Материалом для другой пропосты (A) становится интонационный оборот из середины темы. Добавленный на месте паузы в начале звук связывается с последним звуком оборота восходящей секундой — и, таким образом, материал готов для встраивания в другой участок каркаса (ил. 7a–b).

А в основе канонической секвенции в фуге cis-moll II (тт. 86–89) лежит звено простой секвенции с сопровождающим голосом из первой интермедии¹⁴. В одну из пропост (A) заимствованный материал переносится точно, для другой пропосты (B) хроматическое восходящее движение преобразуется в диатоническое. Задержание сексты на сильной доле такта с разрешением в квинту в первоисточнике превращается в первоначальном соединении канонической секвенции в задержание септимы

¹⁴ В свою очередь, сопровождающий голос произведен от противосложения к ответу.

Ил. 7а-б. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Фуга С-dur II:

а) Тема и начало ответа, тт. 1–6; б) Двухголосная каноническая секвенция и ее каркас, тт. 33–37

Fig. 7a-b. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. Fugue C-dur II: a) The theme and beginning of the answer, meas. 1–6; b) Two-part canonic sequence and its frame, meas. 33–37

a

b

на сильной доле такта с разрешением в сексту — гармонический интервал каркаса. В производном соединении, соответственно, задержанная секунда на сильной доле такта разрешается в терцию — следующий гармонический интервал каркаса (ил. 8а-б).

Ил. 8a–b. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Фуга *gis-moll* II: а) Первая интермедия, тт. 9–11; б) Двухголосная каноническая секвенция и ее каркас, тт. 86–89

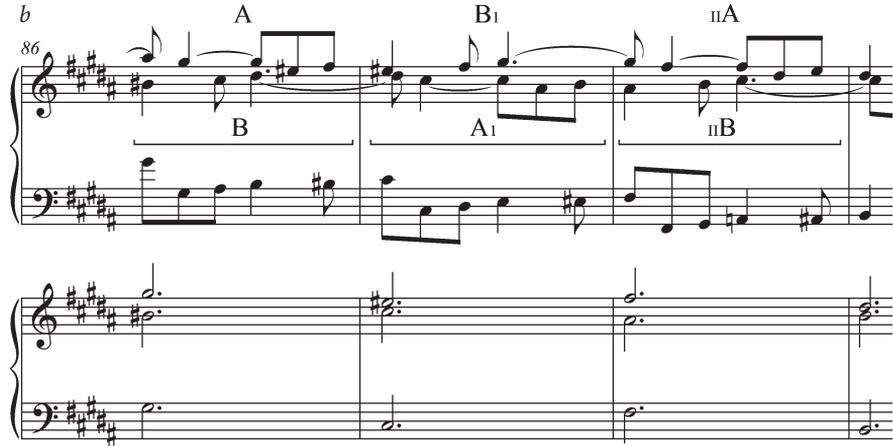
Fig. 8a–b. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. Fugue *gis-moll* II: а) First episode, meas. 9–11; б) Two-part canonic sequence and its frame, meas. 86–89

a



интермедия

b



В эту группу канонических секвенций входит также каноническая секвенция из фуги *Cis-dur* II (т. 21), включающая только звуки каркаса¹⁵. Впрочем, представлены и канонические секвенции на самостоятельном материале, это канонические секвенции в фугах *h-moll* I (тт. 17–19), *h-moll* II (тт. 32–35; 60–65)¹⁶.

¹⁵ Каркас разнообразится пунктирным ритмом.

¹⁶ В *ил. 6b* двухголосную каноническую секвенцию сопровождает голос снизу, который складывается из кварто-квинтовых ходов. В *ил. 8b* в подобный же сопровождающий голос встроены материал, берущийся, как и в самой канонической секвенции, из первой интермедии: это поступенное восходящее движение восьмьюми из верхнего голоса первоисточника и восходящее хроматическое движение с участием четвертной и восьмой из нижнего голоса первоисточника. Такой сопровождающий голос — устойчивый для данного вида каркаса.

И тогда одним из компонентов технологии становится распознавание скрытых в элементах фуги мелодических ресурсов для канонических секвенций. Имея представление о востребованных в музыкальной практике каркасах, можно прогнозировать канонические секвенции. Нужно только отыскать сегмент (или сегменты) с требуемыми звуковысотным и метрическим параметрами и использовать его (или их) на нужном участке (или участках) каркаса. Если речь идет о канонических секвенциях с заимствованным материалом в одноголосной части пропосты (в канонических секвенциях без вступительной части — с заимствованным материалом в одном из голосов), то сочинить противосложение особого труда не составляет — это показывает обзор характерных решений.

Баховская технология создания двухголосных канонических секвенций представляется вполне осваиваемой, при том, что на выходе она дает эффектный результат. Владение аутентичной технологией может найти практическое применение в анализе музыкального материала эпохи барокко (как сочинений, так и музыкальных примеров в трактатах), при написании учебной фуги, задуманной в барочной стилистике, а также освоении импровизации в практике генерал-баса и партименто.

Список источников

- [1] Гирфанова 2023 — *Гирфанова М. Е.* Двухголосная каноническая секвенция в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха: Учебное пособие по курсу «Полифония» / Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. Казань: Казанская государственная консерватория, 2023. 64 с.
- [2] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония: Учебник для музыкальных вузов: [в 2 ч.] / науч. ред. К. Южак; Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ч. 1: Строгое письмо. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 336 с.
- [3] Cerreto 1601 — *Cerreto, Scipione.* Della prattica musica vocale, et strumentale. Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 1601. 336 p.
- [4] Froebe 2008 — *Froebe, Folker.* “Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind”. Der Begriff der “phantasia simplex” bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700 // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 5/2–3. Hildesheim u. a.: Olms, 2008. S. 195–247.
- [5] Lusitano 1553 — *Lusitano, Vicente.* Introductione facilissima, et novissima, di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto. Rome: Antonio Blado, 1553 [senza impaginazione].
- [6] Scaletta 1626 — *Scaletta, Orazio.* Scala di musica. Venetia: Alessandro Vincenti, 1626. 26 p.
- [7] Vogt 1719 — *Vogt, Mauritius [Johann Georg].* Conclave thesauri magnae artis musicae. Prague: Vetro-Pragae in Magno Collegio Carolino, Typis Georgij Labaun, 1719. 229 p.

References

- [1] Girfanova, Marina Ye. (2023). *Dvukhgoslnaya kanonicheskaya sekvensiya v intermediyakh fug "Khorosho temperirovannogo klavira" J. S. Bach'a: Uchebnoe posobie po kursu "Polifoniya"* [Two-part canonic sequence in the episodes of the fugues of the Well-Tempered Clavier by J. S. Bach : Study guide for the course "Polyphony"], Kazan State Conservatory. Kazan: Zhiganov Kazan State Conservatoire, 64 p. (in Russian).
- [2] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya. Uchebnik dlya muzykal'nykh vuzov [Polyphony. Textbook for Music academies]*: in 2 parts, scientific edition by Kyra I. Yuzhak; Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Pt. 1. Strogoye pis'mo [Strict Style]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 336 p. (in Russian).
- [3] Cerreto, Scipione (1601). *Della prattica musica vocale, et strumentale*. Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 336 p.
- [4] Froebe, Folker (2008). "Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind". Der Begriff der "phantasia simplex" bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700. In *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 5/2–3. Hildesheim u. a.: Olms, S. 195–247.
- [5] Lusitano, Vicente (1553). *Introdutione facilissima, et novissima, di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto*. Rome: Antonio Blado, [without pagination].
- [6] Scaletta, Orazio (1626). *Scala di musica*. Venetia: Alessandro Vincenti, 26 p.
- [7] Vogt, Mauritius [Johann Georg] (1719). *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Prague: Vetero-Pragae in Magno Collegio Carolino, Typis Georgij Labaun, 229 p.

Статья поступила в редакцию: 30.07.2024; одобрена после рецензирования: 19.08.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 30.07.2024; approved after reviewing: 19.08.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Сведения об авторах

Лариса Львовна Гервер — доктор искусствоведения (1998), профессор (2000), профессор кафедры аналитического музыковедения Российской академии музыки имени Гнесиных. В 1969 г. окончила Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (педагоги: А. Г. Чугаев, Р. К. Ширинян, Ф. Г. Арзаманов). С 1970 преподает в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (в настоящее время — Российская академия музыки имени Гнесиных). Автор книг «Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии первых десятилетий XX века», «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 вв.; музыкальные приемы в организации поэтического текста; поэзия романсового творчества композитора как совокупный текст; поэтическая форма vs форма музыкальная в итальянском мадригале; анализ музыкальной и поэтической формы с метротектонических позиций.

Марина Евгеньевна Гирфанова — доктор искусствоведения (2015), профессор (2024), профессор кафедры теории музыки 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» (класс Е. В. Назайкинского). В 2015 защитила докторскую диссертацию на тему «Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра» (научный консультант Р. Л. Поспелова).

Contributors to this issue

Larisa L. Gerver is a Dr. Habil. in Art History (1998), Full Professor (2000). Graduated from the Gnesin State Musical-Pedagogical Institute in 1969. She studied with Alexandr G. Chugayev, Ruzanna K. Shirinyan, Fedor G. Arzamanov. Since 1970, she teaches at the Gnesin State Musical-Pedagogical Institute (now the Gnesin 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 “Music and musical mythology in the early 20th-century Russian poetry”. Full Professor at the Music Analysis Department at the Gnesin 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, and the analysis of the musical and the poetic forms according to the Conus’ metrotectonicism.

Marina Ye. Girfanova is a Dr. Habil. in Art History (2015), Professor of the Music Theory 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”. She graduated from the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky with a degree in Musicology (academic advisor — Evgeniy V. Nazajinskiy, Doctor of Art History, Professor of the Music Theory Department). In 2015, she defended her doctoral dissertation on the topic “The Mensural System as a Historical Type of Western European Musical Meter” (scientific consultant — Rimma L. Pospelova,

Преподает в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Читает курс полифонии, руководит дипломными и диссертационными работами. Автор более 50 научных публикаций, 6 учебных пособий, в том числе: «Изоритмический мотет эпохи Ars nova: принципы анализа» (2021), «Полифония школы Нотр-Дам» (2022), «Фуга на хорал в духовных кантатах И. С. Баха» (2022). Принимала участие во всероссийских и международных научных конференциях, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Новосибирске..

Андрей Владимирович Денисов — доктор искусствоведения (2009), профессор (2013), член Союза композиторов РФ и International Musicological Society. Профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки) и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (кафедра теории и истории культуры). Лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006), а также Премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техники» (2009). Принимал участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Петрозаводске, Астрахани, Ростове-на-Дону, Вильнюсе, Бостоне, Хельсинки. Регулярно выступает с открытыми лекциями. Входит в состав Экспертного Совета по филологии и искусствоведению Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, член диссертационных советов Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Член жюри различных музыкальных конкурсов. Автор более 190 научных публикаций, посвященных различным вопросам теории и истории музыки (в том числе — монографии «Музыкальный язык: структура и функции», «Античный миф в опере пер-

Doctor of Art History, Professor of the Music Theory Department at the Moscow State Conservatory). She teaches at the Kazan State Conservatory, lectures on the polyphony, supervises diplomas and dissertations. Author of over 50 scientific publications, 6 textbooks, including: “Isorhythmic Motet of the Ars nova: principles of analysis” (2021), “Polyphony of the Notre-Dame school” (2022), “Fugue on a chorale in J. S. Bach’s church cantatas” (2022). Participated in scientific conferences in Moscow, Saint Petersburg, Kazan, Novosibirsk.

Andrei V. Denisov — Dr. Habil. in Art History (2009), Full Professor (2013), member of the Union of Composers of the Russian Federation and International Musicological Society. Professor of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (foreign music history chair) and Herzen University (culture theory and history chair). Winner of the award of the European Academy, and of the St. Petersburg Government (2009). Participated in various seminars, symposiums, conferences, held in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Astrakhan, Boston, Helsinki, etc. Gives regular master classes and open lectures in different cities. Member of the Expert Council for Philology and Art History of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, member of dissertation councils of the Herzen University. Jury member of different music competitions. Author of more than 190 scientific publications devoted to various problems of the music theory and history (including monographs “Musical language: structure and functions”, “The antique myth in the first half of the XX century opera”, “Harmony of Classical Style”, “Metamorphoses of the Musical Text”). Author of different radio programs. The sphere of scientific interests encompasses theory of intertextuality, concept of the music text, history of opera, musical art of 20th century, musical semiotics.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 16. № 4. 2024

Подписано в печать 12.11.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 17. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 6709-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru