

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи



МОНИЧ Мария Львовна

**Рукописи обработок причастных стихов
и «Увертюры на русскую тему» С. И. Танеева:
на пути к учению о контрапункте**

Специальность 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения, профессор

К. И. Южак

Санкт-Петербург
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ 1. КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЕ ПРОБЫ	
КАК ОСОБЫЙ ТИП РУКОПИСНОГО ТЕКСТА	27
1.1. К типологии контрапунктических фрагментов в рукописях причастных стихов и «Увертюры на русскую тему» (В ¹ № 360, 130)	27
1.2. Контрапунктические пробы. Понятие, термин	30
1.3. Контрапунктические пробы в контексте других видов предварительной работы	32
РАЗДЕЛ 2. АВТОГРАФЫ ОБРАБОТОК ПРИЧАСТНЫХ СТИХОВ И «УВЕРТЮРЫ НА РУССКУЮ ТЕМУ»	37
2.1. Причастные стихи: описание рукописи	37
Нотная тетрадь В ¹ № 360. Средства записи, ее характер. Нумерация <i>Эскизов</i> . Размещение <i>Эскизов</i> в тетради. Размещение нотного текста на страницах. Расположение музыкального материала в <i>Эскизе</i> . Структура рукописи, типы рукописного текста. Нотация и метрическая разметка напевов. Сегментация напевов для контрапунктической работы. Гармонизации напевов. Контрапунк- тические соединения. Пометы и комментарии. Авторская правка.	
2.2. «Увертюра на русскую тему»: описание рукописи	46
Нотная тетрадь В ¹ № 130. Средства записи, ее характер. Размещение текста на страницах. Структура рукописи, типы рукописного текста. Пометы и коммен- тарии. Авторская правка.	
РАЗДЕЛ 3. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА В АВТОГРАФАХ:	
ЭТАПЫ И ПРИНЦИПЫ	53
3.1. О некоторых принципах расшифровки автографов	53
3.1.1. Степень полноты и точности	53
3.1.2. Нумерация	54
3.1.3. Порядок расположения контрапунктических проб	61
3.1.4. Комментарии к расшифрованным фрагментам	62
3.2. Предварительная работа с напевами	
в <i>Эскизах</i> к обработкам причастных стихов	62
3.2.1. Принципы отбора музыкального материала для работы	62
3.2.2. Сегментация и предварительная метризация напевов	64
3.2.3. Окончательная метризация, корректировка ритмической структуры напева и его гармонизация	66
3.3. Предварительная работа с напевами	
в <i>Эскизах</i> к «Увертюре на русскую тему»	70
3.3.1. Принципы отбора музыкального материала для работы	70
3.3.2. Предварительная работа: сегментация и переметризация	74
РАЗДЕЛ 4. КОНТРАПУНКТИЧЕСКАЯ РАБОТА В АВТОГРАФАХ:	
РАСПОРЯДОК И ХАРАКТЕР	79
4.1. Распорядок	79
4.2. Ориентиры контрапунктирования	82
4.3. Виды контрапунктической техники	85

4.3.1. Имитационный контрапункт	86
Набор имитационных приемов. Преобладающие приемы	
4.3.2. Особенности техники в пробах с разносегментным контрапунктом	88
4.3.3. Контрапункт сегмента и авторского материала	90
4.3.4. Сложный контрапункт	91
4.4. Контрапунктическое ядро и возможности образования различных построений	93
4.4.1. Информационное содержание соединений	95
4.4.2. Канонические построения на один сегмент	96
4.4.3. Разносегментные имитационные построения	105
4.4.4. Имитационные и неимитационные построения с удвоением голосов ..	110
4.4.5. Ритмическое варьирование сегментов и образование различных имитационных построений	115
РАЗДЕЛ 5. МУЗЫКАЛЬНЫЕ АВТОГРАФЫ ТАНЕЕВА И ЕГО НАУЧНЫЕ ТРУДЫ ПО ТЕОРИИ КОНТРАПУНКТА	118
5.1. Возможность извлечения множества производных соединений из первоначальных в научных трудах Танеева	121
5.1.1. «Подвижной контрапункт строгого письма»	121
5.1.2. «Учение о каноне»	126
5.2. Простота и многообразие контрапунктических соединений в научных трудах Танеева	128
5.3. Множество производных соединений и простота их получения в <i>Эскизах</i>	132
5.4. Дополнительные свидетельства связи между практическими опытами Танеева и его контрапунктическими трудами	137
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	141
Список сокращений и условных обозначений	151
Список литературы	152
Список рукописных источников	182
Список иллюстративного материала	183
Приложение 1. Расшифровки автографов причастных стихов	186
Приложение 2. Расшифровки автографов «Увертюры на русскую тему» с тематической и контрапунктической группировкой фрагментов	197
Приложение 3. Расшифровки автографов «Увертюры на русскую тему» в порядке следования фрагментов	223
Приложение 4. Таблица Ю. И. Неклюдова	247

ВВЕДЕНИЕ

Необычайная цельность личности, определенность устремлений, согласованность разнообразных направлений деятельности, концептуальная осмысленность каждого творческого акта Танеева — качества, о которых невозможно умолчать, какой бы темы в связи с композиторской, педагогической, научной работой ни коснулись исследователи его творчества. Мысль о неразрывном единстве танеевской композиторской практики и теоретических трудов совсем не нова [см.: 132, с. 74; 14, с. 276; 71, с. 14–15; 148, с. 139–144].

Научный интерес С. И. Танеева к области контрапунктической техники обнаружился очень рано. Так, в черновом варианте «Подвижного контрапункта строгого письма» автор пишет:

«Привести в порядок учение о подвижном контрапункте и о каноне ... *проследить взаимную связь этих двух отделов учения о контрапункте*¹, дать полный обзор той и другой области, оставить учащемуся средство анализировать...

...Цель эта, вначале для меня неясная, выяснилась по мере занятия моего как личного, так и при руководительстве класса контрапункта в Московской консерватории» [цит. по: 7, с. 29].

Интерес этот коренится в глубинных свойствах личности Танеева. По тонкому и точному наблюдению Л. Сабанеева, Танеев, будучи «бесспорно, очень даровит, и в частности одарен музыкально ... как психический тип был несравним с размерами своего музыкального творческого одарения. И когда ему приходилось высказывать себя, то есть свою гениальность — он чувствовал недостаточность своего музыкального одарения, <...> в области музыки он почти с первых моментов сознательной жизни соскакивает в мир науки и теории, — все это показывает, что талант и предопределение Танеева было научное. Весь склад его ума, позитивный и рациональный, тот самый склад, который все время мешал его

¹ Здесь и далее сохраняется орфография источников цитирования, а разрядка заменяется курсивом.

творчеству, с таким же успехом помогал бы ему в его научных работах» [146, с. 11–12].

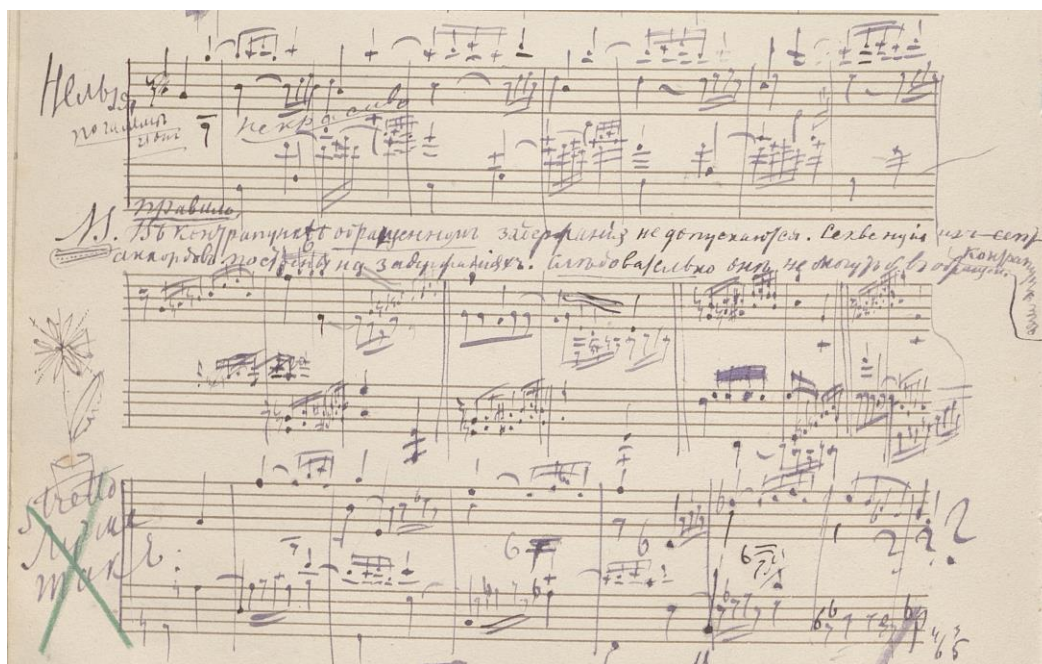
Склад мышления Танеева порождает своеобразный тип творческого процесса. В своих воспоминаниях Леонид Сабанеев пишет:

«Танеев — композитор, который в самом процессе творчества как-то особенно непохож на других. Чайковский в своей переписке с Танеевым постоянно возвращается к этому вопросу, и Танеев сам постоянно оправдывается перед ним — оба чувствуют, что что-то есть в творчестве Танеева такое, что не укладывается в обычные рамки и нормы» [146, с. 11].

Внимание к техническим аспектам и, в частности, к технике контрапункта, *сопутствующее* сочинению — характерная и своеобразная черта творческого процесса Танеева, которая в наибольшей степени проступает в тексте его черновых автографов. Так, например, на страницах рукописей ранних квартетов (Es-dur, C-dur), над которыми композитор работает в начале 1880-х годов, он не только постоянно применяет контрапунктические приемы, но и обозначает их вербально, рассуждает о возможностях соединений в связи с правилами определенного вида контрапункта, кроме того, ставит себе задачи по исследованию не известных или мало известных ему видов техники (Примеры 1, 2):

Пример 1. Фрагмент рукописи квартета Es-dur.

© «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ № 444, с. 88



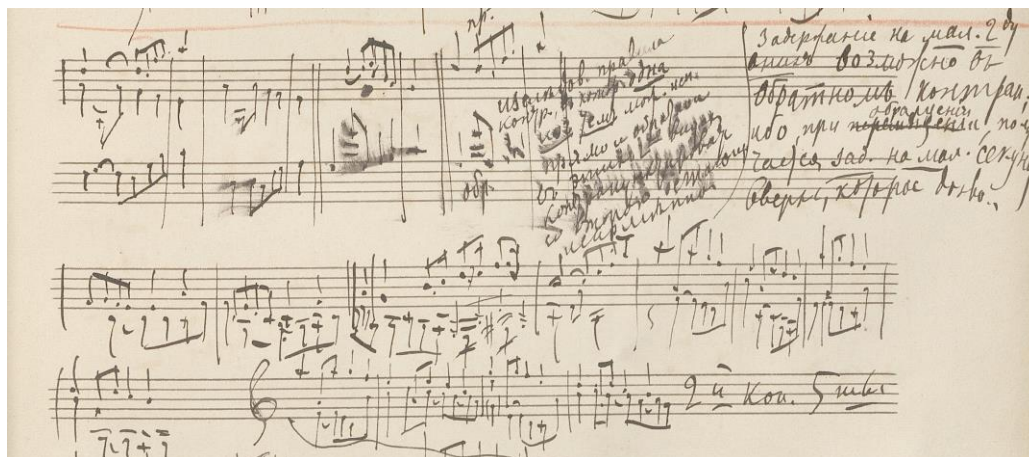
Вербальный текст на странице:

NB. Правило

В контрапункте обращенном задержания не допускаются. Секвенция из септаккордов построена на задержаниях. Следовательно, она не может б[ыть] в обращен[ном] контрапункте.

Пример 2. Фрагмент рукописи квартета C-dur.

© «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ № 75, с. 85



Вербальный текст на странице:

Исследов[ать] правила контр[апункта], в котором одна из тем мож[ет] исп[олняться] прямо и обратно² [3], в этих 2^{ых} видах контрапунктировать со второю, остающ[еюся] неизменной.

Задержание на мал[ую] 2^{ой} [секунду] вниз возможно в обратном контр[апункте], ибо при обращении получается зад[ержание] на мал[ую] секунду вверх, которое дозво[ляет]

2^{ой} [двойной] контр[апункт] 5^{той} [квинты]

В определенном смысле *весь корпус нотных текстов* Танеева (в совокупности с вербальными пометами и комментариями), относящихся и к периоду до создания контрапунктических трудов, и ко времени собственно их написания³, —

² Танеев употребляет термин *обратный* в смысле *обратимый* (а не *ракоходный*). Такое же употребление слова встречается и у Абуткова [1; 2] — видимо, это особенность русской лексики на рубеже XIX–XX столетий. У Н. Д. Кашкина в переводе «Свободного стиля» Бусслера *обрацаемый* — вертикально-подвижной [19, с. 76].

³ Начало работы над «Подвижным контрапунктом строгого письма» исследователи относят ко времени около 1887–89 годов [74, с. 535; 178, с. 175]. Однако по дневниковым записям самого Танеева, можно установить, что он приступил к ней в 1885–86 годах [164с, с. 200–201], 12 августа 1905 года закончил оглавление второй части труда, а зимой и весной 1907 года занимался корректурой [128, с. 96]; над «Учением о каноне» Танеев работает с конца 1890-х до конца жизни [74, с. 535], текст этого труда в целом складывается в период с 1901–

его завершённые сочинения и сочинения, оставшиеся лишь в виде черновых рукописей, в которых используется контрапунктическая техника, — можно рассматривать как страницы предыстории и истории создания научной теории контрапункта и канона. Однако среди всего этого множества документов особыми качествами и потому особым значением выделяются те, что принадлежат к периоду поиска Танеевым так называемого «русского стиля».

Одна из руководящих идей послеконсерваторского периода творчества композитора (1875–1884) касается путей развития национальной музыки. Мысль об историческом подходе к изучению музыкальной культуры, проецируемому на музыкальное образование и творчество русских композиторов, Танееву не принадлежит. Она словно витает в воздухе и присутствует в рассуждениях В. Ф. Одоевского, В. В. Стасова, А. Н. Серова и, конечно, Г. А. Лароша — в форме, наиболее глубоко принятой и осмысленной композитором [115; 156; 151; 79].

В свою очередь, мысль эта является не плодом абстрактного теоретизирования, но продолжением практических занятий основоположника русской музыкальной классики М. И. Глинки, который, по его собственным словам, был «почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» [41, с. 180].

Для Танеева, подхватившего глинкинскую эстафету, идеи великого предшественника становятся программой активных и системных действий⁴. В записной книжке 1879 года он формулирует с максимальной четкостью задачи, стоящие, по его мнению, перед национальной композиторской школой:

1903, однако после 1912 года автор вносит в работу существенные правки [158, предисловие Беляева, с. VIII].

⁴ По меткому наблюдению Н. Ю. Плотниковой, путь молодого Танеева обнаруживает «удивительные совпадения» с последовательностью действий Глинки на исходе его жизни: от композиторских опытов в жанрах духовных песнопений (духовный концерт с фугированным финалом «Херувимская песня», обработка греческого распева «Да исправится») к желанию освоить контрапунктическую технику (поездка в Берлин к З. Дену) [123, с. 235, сноска 17].

«Что делать русским композиторам?

<...> В основании всей *европейской музыки* <...> лежат *народные песни и церковные мелодии*. <...> Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать *созиданию национальной музыки*. История западной музыки отвечает нам на вопрос, что для этого нужно делать: *приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет национальная музыка*. Начать с элементарных контрапунктических форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг» [157, с. 73–74].

Моделями для проработки национального мелодического материала, от элементарно-контрапунктических до развернутых в крупные формы, должны были стать, прежде всего, западноевропейские образцы строгого стиля, где проявились универсальные законы полифонической логики.

В письме Чайковскому от 10 августа 1881 года Танеев высказывает свои соображения относительно контрапунктических форм строгого стиля, в которых следует делать переложения Обихода:

«Самая элементарная форма обработки мелодии может быть названа гармонической. Это — простая гармонизация; мелодия поручена одному голосу, остальные голоса ее сопровождают, слова выговариваются всеми одновременно. <...>

...Данный голос при контрапунктической обработке может быть помещен в один из голосов (обыкновенно в тенор) длинными нотами, в то время как другие голоса исполняют имитации, или имеющие тематическое родство с данной мелодией_[1] или не имеющие; примером может служить месса Жоскина де-Пре (homme armé).

...Данный голос разделяется на отдельные фразы (по тексту), и на каждую из таких фраз строится имитация. Ритм данного голоса может быть изменяем. Имитация преимущественно с сохранением интервалов темы: тону соответствует тон, полутону — полутон. Каждый из голосов имеет (во время имитации) начало отдельных частей (фраз) данного голоса, переходящее затем в свободный контрапункт. Это, как кажется, следует считать формой, чаще других встречающуюся. (В этих формах слова выговариваются не вместе, а в разбивку)» [178, с. 75].

Перед композитором встает задача досконально изучить разностилевые и разномасштабные композиционные модели, а также технику, которая позволяет организовать музыкальную ткань. И если с музыкальными законами классико-романтического периода (владение которыми, безусловно, требовалось при переходе к финальному пункту плана — сочинению сложных инструментальных

форм) он был хорошо знаком, хотя и в этой области предстояли значительные открытия, то полифония различных стилей, в особенности строгое письмо, требовали к себе пристального и долгосрочного внимания. Практическое же погружение в строгий стиль стимулировало потребность Танеева дойти до сути, разобраться в природных свойствах материала, допускающих и обеспечивающих возможность всяческих преобразований как в имитационном, так и в неимитационном контрапункте, что стало его первоочередной научной задачей на долгие годы.

Приступая к работе с русским фольклором и церковным мелосом, Танеев имел перед собой четкий план действий. В согласии с этим планом — напомним уже процитированную мысль — следовало взять за основу национальный мелодический материал и, начав «с элементарных контрапунктических форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг» [157, с. 73–74] ⁵.

Почвой, позволяющей приложить к русскому материалу контрапунктческую технику, сложившуюся в строгом письме, служит «родство оснований» в мелодике григорианского хорала, русской церковной монодии и народной песни. Об этом пишет Г. А. Ларош в статье «Мысли о музыкальном образовании в России», опубликованной впервые в «Русском вестнике», 1869, № 7:

⁵ В короткий период, прилегающий к созданию цитированной выше записи «Что делать русским композиторам?», Танеев занят, помимо сочинения, и другой деятельностью, в конечном счете, нацеленной на то, чтобы «сделаться композитором», причем композитором-полифонистом. Так, после гастрольной поездки осенью 1878 года на вырученные за нее деньги Танеев приобретает вышедшие с 1851 года тома полного собрания сочинений И. С. Баха в издании Баховского общества, подписчиком которого остается и далее [14, с. 56–57]; изучает учебники «прежних и новых теоретиков, остановившись преимущественно на учебнике Марпурга» [70, с. 98]; в период 1879–1880 начинает переводить первую часть учебника Л. Бусслера «Строгий стиль...» (опубликован в 1885 году); примерно в то же время знакомится с методом работы Бетховена (предположительно, Танеев прочитал книгу М. Ноттебома «Beethoveniana», 1872 [14, с. 62]; из поездки во Францию летом 1880 года композитор привозит сборники григорианских напевов и исследует методы работы строгостильных мастеров с первоисточниками [178, с. 45–46, 59, 75]. Таким образом, композиторским опытам и предшествовали, и сопутствовали серьезные теоретические изыскания.

«...Католические мелодии имеют весьма много общего с нашими, православными, и поэтому особенности строгого стиля, зависящие от склада основных мелодий, могут и даже должны появиться в нашей церковной музыке» [79, с. 226–227].

И далее:

«Древние напевы христианских церквей — православной, римско-католической и даже лютеранской — основаны на диатонической гамме, придерживаются так называемых церковных ладов, постоянно избегают некоторых интервалов, отличаются большой свободой и разнообразием ритма. Но все эти признаки мы находим и у русских народных песен, разумеется, у подлинных, древнейших народных песен» [79, с. 229–230].

В письме к Чайковскому Танеев, фактически, повторяет мысль Лароша, с тем лишь различием, что считает протестантские хоралы не столь близкими нашим церковным мелодиям:

«...Мелодии грегорианские гораздо ближе к нашим, чем мелодии [протестантских] хоралов с их делениями, ферматами на конце фраз и т.п. Можно сказать, что существенной разницы между грегорианскими и нашими мелодиями *вовсе нет*. Отсутствие определенного, симметрического ритма, такта, построение как тех, так и других на диатонических греческих гаммах делают сходство между ними полным» [178, с. 75].

Независимо от того, насколько неукоснительно следовал композитор наметенному в записи «Что делать русским композиторам?» порядку действий, в его творческих опытах рубежа 1870-х — 1880-х годов оказались охвачены все перечисленные формы работы с напевами: от элементарных до сложных инструментальных. Одни из них представлены завершенными произведениями, другие — рукописями, в которых предпринята различного рода подготовительная работа, как воплотившаяся в завершенных произведениях, так и нет, а третьи — упражнениями для самообучения⁶.

К числу танеевских опытов, посвященных контрапунктическому исследованию русского монодийного материала, относятся:

- обработки песнопений Всенощной и Литургии (среди них цикл причастных стихов). Первые номера Всенощной датированы 10 и 12 июня 1879 года, закон-

⁶ В этом перечислении наименование типов источников имеет описательный характер и не претендует на терминологический статус: выстроить систему типов текста и, соответственно, систему терминов в *избранных* танеевских рукописях — задача следующего раздела диссертации.

чилась же планомерная деятельность по обработке церковных напевов в 1883 году, исключение — «Богородичен» 1890-го года (изданы в: [217; 218; 219; 220])⁷;

- контрапунктические упражнения и фуги в строгом стиле на темы русских народных песен, среди которых две фуги в строгом стиле: на темы песен «А мы землю наняли» — датирована 13 декабря 1879 (не издана, находится в ГЗМЧ, В¹ №445; отрывок фуги на эту тему приведен в работе С. В. Евсеева [57, с. 35]) и «Сидит наша гостинька» («Нидерландская фантазия») из сборника Балакирева «40 русских народных песен» — 1880, посвящена Ларошу (издана: [217, с. 122–127]);

- сто сорок «маленьких шестиголосных задач» на русскую песню «На улице девки совет советали» в качестве *cantus firmus*'а — сочинялись в период от окончания консерватории до 1880 [178, с. 59]. Шестиголосный контрапункт со страниц 1–3 переплетенной тетради, озаглавленной «Контрапункт С. Танеев 1879.» (ГМЗЧ, В¹ № 445), — возможно, то небольшое, что осталось как свидетельство выполнения этого упражнения;

- эскизы обработки песни «Сидит ворон на березе» из сборника Прокунина (ГМЗЧ, В¹ № 534) — точной датировки нет, но в этом же томе содержатся датированные 1880 годом записи обработок церковных напевов;

- Увертюра на русскую тему C-dur — сочинялась в период 1880–1882 (издана: [215]).

Вершиной устремлений и одновременно выходом на следующий уровень выполнения плана из записной книжки Танеева можно считать кантату «Иоанн Дамаскин». Здесь принципы контрапунктической работы с обиходными мелодиями, найденные в хоровых обработках, сочетаются с закономерностями организации крупномасштабного симфонического произведения, построенного на «свободном» материале. Сам композитор, по-видимому, так и воспринимал свой ор. 1 (см. письмо Танеева Чайковскому от 6 апреля 1884: [178, с. 102–103]).

⁷ Обзор способов обработки Танеевым православных напевов посвящены разделы кандидатской диссертации Н. Ю. Плотниковой: «Способы полифонической обработки роспевов» и «Подголосочная полифония в обработках С. И. Танеева», а также статьи исследователя [см.: 119, с. 140–151, 151–156; 121; 123].

Среди перечисленных работ наибольший интерес для изучения связей с научными трудами Танеева представляют те, что реализуют не «простейшие формы» (фактически, гармонизацию), но способ «обработки, с которого начинается истинное искусство, богатство и бесконечное разнообразие форм, простор для художественной мысли. Это есть область *контрапунктической обработки мелодии*» [178, с. 75].

Настоящее исследование базируется на двух рукописных источниках, хранящихся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского (ГМЗЧ, г. Клин), в фонде С. И. Танеева, в которых, безусловно, воплощены контрапунктическое искусство, богатство и разнообразие форм. Среди автографов, содержащих обработки церковных напевов, в качестве показательных и специфичных во многих отношениях выбраны *Эскизы*⁸ к хоровым обработкам причастных стихов (В¹ № 360)⁹. Работа с русской песней рассматривается на материале *Эскизов* к «Увертюре на русскую тему» (В¹ № 130)¹⁰.

⁸ Слово *Эскизы* в таком написании — сокращение архивного наименования документа, а не текстологический термин: он соответствует не всем типам рукописного текста, представленным в исследуемых документах (подробнее об этом — в Разделе 2 настоящей работы, с. 37).

⁹ Помимо тетради В¹ № 360, работа с напевами причастных стихов ведется в документе под названием *Переплетенный том с разными набросками* (В¹ № 534). Этот том на страницах 136–141 (в документе пагинации нет) содержит черновые рукописи обработок четырех напевов причастных стихов: № 1 «Хвалите Господа с небес», № 2 «Чашу спасения прииму», № 3 «В память вечную» и № 6 «Спасение соделал еси». Вариант обработки одного из причастных стихов хранится на отдельных листах под названием *Литургия, причастный стих «Чашу спасения прииму»*. *Эскизы* (В¹ № 374). Характер обращения с напевами в этих рукописях указывает на то, что они, по всей видимости, появились до 10 августа 1881 года, то есть до того, как Танеев в письме к Чайковскому сформулировал свои наблюдения над способами работы старинных мастеров с мелодическим первоисточником.

¹⁰ Работа над «Увертюрой...» ведется также в тетради, описанной в архиве ГМЗЧ как «*Увертюра на русскую тему C-dur. Первоначальный эскиз тематического развития, контрапунктической разработки, переходящей в эскиз партитуры*», датированной 30 ноября 1880 года [В¹ № 441]. Здесь представлен совершенно иной тип работы, нежели в рукописи 1882 года В¹ № 130, нацеленный не на контрапунктическую проработку первоисточника, а в основном — на сочинение собственного материала. Рукописи В¹ № 131 и 132 — чистовые партитуры «Увертюры...».

Названные автографы важны как документы, уточняющие и углубляющие наши представления о формировании контрапунктической теории Танеева, благодаря ряду особенностей:

- работа, производимая в рукописях, балансирует на грани композиторской и исследовательской, она методична и последовательна;
- в результате такой работы возникает особый тип рукописного текста, характерный для прекомпозиционной стадии творческого процесса Танеева — *контрапунктические пробы* (об этом см. Раздел 1 настоящей работы);
- Танеев прилагает инструменты контрапунктической техники, прежде всего имитационной, к заимствованному материалу, заботясь о сохранности его свойств;
- вследствие работы с *данными* напевами и подробного испытания почти всех их сегментов, *количество контрапунктических проб* в рассматриваемых комплектах несравнимо выше, чем в произведениях на собственном, сочиняемом материале;
- спектр контрапунктических приемов зависит от свойств первоисточника и умений композитора, но не ограничен жестко исходным композиционным замыслом, а потому включает большое разнообразие видов.

Помимо прочего, представляется существенным, что два комплекта рукописей, избранных для исследования, основаны на *различных типах первоисточников*: монодии православной службы и народной песне, — а производимая в них работа предшествует сочинению *разных типов композиций*: многозвенного имитационного мотета, фуги и крупной сонатно-симфонической формы¹¹, что

¹¹ Из шести причастных стихов, с которыми работал Танеев, лишь два обрели законченное выражение в виде многоголосных обработок. Оба произведения — «Твори́й ангелы» греческого роспева и «Спасение соделал еси» киевского роспева — окончены в мае 1883 года. «Твори́й ангелы» был исполнен 24 мая 1883 года в публичном концерте Общества любителей церковного пения в Москве под управлением В. С. Орлова. Второй хор получил окончательное оформление уже после этого концерта — 28 мая.

«Увертюра...» была закончена в партитуре 8 июня 1882 года и через несколько дней — 13 июня — состоялась ее премьера под управлением автора на пятом симфоническом концерте выставки. Затем, в сокращенном виде, «Увертюра...» прозвучала под управлением М. Эрсмана-

дает возможность соотнести характер этой работы и с особенностями материала, и с композиторским замыслом.

Представленный здесь краткий обзор стоявших перед Танеевым в период поиска «русского стиля» целей и задач в их неразрывной связи и предполагаемой последовательности призван подчеркнуть, насколько тесно связаны композиторское и исследовательское начала в творческом процессе Танеева как на данном этапе, так и — в значительной мере — во всей последующей деятельности. Сам Танеев относит начало мыслей о контрапунктическом учении ко времени «вскоре после окончания курса консерватории», когда, захотев «усвоить себе основы контрапунктической техники прежних композиторов ... обратился для этой цели к учебникам... остановившись преимущественно на учебнике Марпурга, [младшего] современника Баха и Генделя» (цит. по [70, с.98]). Однако думается, что полифоническая работа в процессе сочинения также послужила своеобразным пусковым механизмом, активировавшим определенное направление мысли Танеева-ученого.

Актуальность темы исследования заключается в выявлении конкретных связей между композиторскими опытами молодого Танеева, относящимися к послеконсерваторскому десятилетию (1875–1884), и учением о контрапункте и каноне, разработанным в последующие годы.

Работа посвящена не столько *истории создания* текстов научных трудов, сколько *истокам интереса* С.И.Танеева к предмету научного исследования — *предыстории* возникновения его учения. Обнаруженные связи не свидетельствуют о конкретной траектории мысли — от практики к теории, — но показывают со всей ясностью единство устремлений и сходство (даже в деталях) процессов мышления композитора и ученого в различных видах деятельности.

Изучаемые рукописи, находясь на стыке исследовательской и композиторской деятельности, позволяют проследить, как формировались, вызревали

особенности творческого процесса Танеева, увидеть метод контрапунктической проработки материала, ставший для композитора *важнейшим методом* сочинения.

Таким образом, тема диссертационной работы представляется актуальной и в свете изучения истории формирования контрапунктической теории Танеева и в контексте исследования творческого процесса композитора.

Степень разработанности темы исследования. Послеконсерваторскому периоду творческого пути Танеева как очень важному в становлении творческой личности композитора, ученого, педагога, знаменательному поисками «русского стиля» путем контрапунктической обработки церковных и народных напевов, посвящены весомые разделы биографических работ: В. В. Ванслова [22], Г. Б. Бернандта [14], С. И. Савенко [148], а также работ, направленных на обзор и анализ творчества композитора: Б. В. Асафьева [9], Вл. В. Протопопова [132], Л. З. Корабельниковой [70, 71, 72], Н. Ю. Плотниковой [119, 121, 123]. Обозначенный этап подробно освещается в переписке с учителем и другом С. И. Танеева — П. И. Чайковским, опубликованной В. А. Ждановым [178, с. 53–103], а также с А. С. Аренским, опубликованной В. А. Киселёвым [160, с. 67–197].

Ключевые высказывания Танеева, связанные с идеями поиска национально-характерного пути развития русской профессиональной музыки через полифонию, известны в научной среде с момента выхода сборника к 10-летию со дня его смерти, в котором опубликованы два отрывка из записной книжки С. И. Танеева — в их числе запись «Что делать русским композиторам?» [157], охарактеризованная Л. З. Корабельниковой как *художественно-теоретическая декларация* [72, с. 39].

Связь между композиторскими опытами молодого Танеева и его будущими трудами по теории контрапункта и канона усматривают многие исследователи. Так, Б. В. Асафьев полагает, что запись в блокноте «Что делать русским композиторам?» (1879 год) явилась отправной точкой в попытках «разгадать законы, управляющие универсальным полифоническим мышлением, как благотворно действующие силы, которые могли бы освежить и укрепить становившиеся все более и более хрупкими формы становления музыки и музыкального зодчества» [11, с. 284–285].

В. В. Протопопов считает, что Танеев пришел к теоретическим трудам через занятия композицией, в частности, благодаря многочисленным упражнениям в строгом стиле, выполнявшимся в конце 70-х — начале 80-х годов. Первые итоги этой работы, по мнению В. В. Протопопова, отразились в ранних квартетах и в кантате «Иоанн Дамаскин» [133, с. 190].

В заключительной главе своей монографии Г. Б. Бернандт обращается к истокам контрапунктического интереса Танеева, сформировавшегося в десятилетие после окончания консерватории, выявляя тем самым связь строгостильных опытов молодого музыканта с его учением [14, с. 265–287].

Наиболее близко подходит к обсуждаемой в настоящей работе проблеме Н. Ю. Плотникова, указывая на то, что обработки церковных напевов не только предшествовали изучению теории контрапункта, но и *сформировали интерес* Танеева к ней [123; 125; 126; 128].

История создания контрапунктического учения Танеева затрагивается в работах Л. З. Корабельниковой: во вступительной статье к публикации дневников композитора 1894–1909 [164], в связи с педагогической деятельностью Танеева в Московской консерватории [70]. Освещается этот вопрос и в уже названных трудах: монографии Г. Б. Бернандта [14] и работах В. В. Протопопова [132, 133].

Наиболее основательный подход к изучению истории создания контрапунктического учения Танеева предлагается в статьях Н. Ю. Плотниковой, где не только представлены документированные автографами этапы написания текста «Подвижного контрапункта строгого письма» и «Учения о каноне», но и обсуждаются истоки зарождения основных составляющих исследовательского метода Танеева [126, 128 ¹²].

¹² В статье Н. Ю. Плотниковой «К истории создания научно-теоретических трудов С. И. Танеева» [128] названо впечатляющее число архивных документов — более 70 просмотренных автором рукописей, связанных только с историей создания «Подвижного контрапункта...». Объем публикации, к сожалению, позволил выделить лишь наиболее важные и интересные детали этой истории, но не описать в полном объеме последовательность работы и ее характер, что, вероятно, предполагается сделать в будущих исследованиях.

К истории создания контрапунктического учения Танеева, безусловно, имеет отношение развитие западноевропейской теории контрапункта; обзор этого процесса делает в своей кандидатской диссертации Ю. И. Неклюдов [113, с. 18–33]. Панорама основных положений теории контрапункта, разработанных до Танеева, помогает понять, что нового внес русский ученый в эту область.

Танеевские рукописи обработок церковных напевов, в том числе и причастных стихов, фигурируют в аналитических работах Н. Ю. Плотниковой, посвященных духовным сочинениям композитора. Обработки она рассматривает в контексте развития этого жанра в русской музыке, с точки зрения особенностей танеевского полифонического стиля, обсуждает процесс работы с напевом в черновых автографах, что связано, в том числе, с полной публикацией исследователем завершенных сочинений [119; 120; 122; 123; 124; 128; 219; 220].

Рукописные документы, относящиеся к истории создания «Увертюры на русскую тему», в музыковедческих трудах не освещены.

Наиболее значительным исследованием, посвященным «Увертюре...» как завершенному произведению, представляется аналитическая статья С. С. Богатырёва [16]¹³. Автор делает ряд ценных наблюдений над особенностями формы, построенной на основе контрапунктически прорабатываемых песенных первоисточников.

Крупный раздел работы С. В. Евсеева «Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева» также посвящен «Увертюре...» как произведению, в котором на мелодическом, ладовом, гармоническом, композиционном уровнях отражаются свойства положенных в основу напевов [57, с. 105–114].

Л. З. Корабельникова уделяет немалое внимание роли «Увертюры...» в становлении Танеева-композитора, отмечает значительность — но и парадоксальность — идей, лежащих в основе работы с национальным материалом, и притом

¹³ Она была написана в 1945 году, до издания танеевской увертюры, осуществленного под редакцией П. Ламма в 1948 году. С некоторыми сокращениями статья также была опубликована в журнале «Советская музыка» (1957, № 2) под названием «Анализ танеевской увертюры на русскую тему».

полагает, что считать «Увертюру...» «полноценным художественным произведением ... вряд ли возможно» [72, с. 43].

Об особенностях *творческого процесса*, в которых ярко выражается своеобразие личности Танеева, его мировоззрения, с большой проницательностью пишет, как упоминалось выше, Л. Л. Сабанеев [146]. Именно в его воспоминаниях необыкновенно отчетливо и в то же время живо, с подкупающей теплотой, показан *научный* склад ума Танеева, — что объясняет и способ работы композитора над сочинениями, и добровольно взятое на себя обязательство заполнить пробел в историческом развитии русской музыки, и погружение в исследование строгого стиля, кажущегося столь далеким от потребностей музыки последних столетий.

В работах Е. В. Вязковой творческий процесс Танеева-композитора представлен как яркий пример «бетховенского», во многом рационального типа творческого процесса [28]. Особенно ценно подробное исследование генезиса обеих кантат не только по черновым, эскизным материалам, но и с использованием метода, подсказанного самим Танеевым, говорившим, что «каждая вещь есть ни что иное, как звено в цепи» [157, с. 76]. Метод установления связи между «моделями», на которые откликнулся композитор, и его собственными, безусловно, своеобразными произведениями, кажется необычайно органичным для исследования творчества Танеева [27]. Кроме того, именно Вязкова впервые применяет выражение «контрапунктические пробы» (не присваивая ему терминологический статус) при описании определенного этапа работы композитора [27, с. 93].

В статьях, посвященных созданию Танеевым Второго и Шестого струнных квартетов, Г. А. Савоскина детально освещает процесс формирования музыкального текста в черновых рукописях: от зарождения и первоначальной фиксации, через оттачивание, создание множества «эскизов-сносок» к тексту, близкому, но не равному тому, что будет использован в произведении [149; 150]. Ювелирная точность описания *предназначения* каждого из типов записей в этих исследованиях во многом способствовала созданию классификации типов рукописей Танеева, представленных в настоящей работе.

Однако и по сей день нет исследования, которое обнаружило бы конкретные, убедительные связи между теоретическими трудами Танеева и его способом прекомпозиционной проработки материала в практических опытах послеконсерваторского периода, в частности, в *Эскизах* к обработкам причастных стихов и в *Эскизах* к «Увертюре...». Эти опыты, на наш взгляд, пробудили научный интерес Танеева, сформировав основные направления его рассуждений, прежде всего, в контексте потребностей композиторской практики.

Цели и задачи. Цель настоящей работы — посредством анализа и сопоставления выявить связь между нотными текстами избранных композиционных рукописей, принадлежащих к периоду поиска «русского стиля», и представленной в них техникой полифонического письма с одной стороны, — и теоретическими положениями, сформулированными в научных трудах Танеева по теории контрапункта, с другой.

Задачи:

- представить расшифровки избранных композиционных рукописей Танеева: *Эскизов* к обработкам причастных стихов (В¹ № 360) и *Эскизов* к «Увертюре на русскую тему» (В¹ № 130) и их текстологический анализ;
- на основе детального анализа музыкальных текстов рукописей выявить характерные черты творческого процесса композитора, формы и стадии прекомпозиционной работы;
- опираясь на количественный, качественный и структурный анализ контрапунктических проб, выявить особенности организации техники полифонического письма и аналитических средств, применяемых композитором в контрапунктической работе;
- выделить в контрапунктических трудах Танеева положения, выступающие как концентрат разработанной им теоретической системы;
- выявить руководящие идеи композиционной техники Танеева в избранных *Эскизах* и произвести сравнительный анализ с руководящими идеями, проступающими в теоретических трудах;

- сформировать комплексное представление о положениях и системе полифонической техники в рукописях Танеева и в его трудах по теории контрапункта.

Объект исследования — становление контрапунктического учения Танеева, интегрировавшее его разновекторные устремления, в том числе — связанные с работой над сочинениями периода поиска «русского стиля».

Предмет исследования — совокупность приемов полифонической техники в композиционных рукописях *Эскизов* (причастные стихи и «Увертюра на русскую тему») и в научных текстах Танеева («Подвижной контрапункт строгого письма» и «Учение о каноне») как носитель общего комплекса идей теории контрапункта, неразрывно связанных с композиторской практикой.

В качестве **материала исследования** выступают три группы документов¹⁴, из которых основными являются две:

- комплекты рукописей: *Эскизы* к обработкам причастных стихов (ГМЗЧ В¹ № 360) и *Эскизы* к «Увертюре на русскую тему» (ГМЗЧ В¹ № 130);

- научные труды по теории контрапункта: «Подвижной контрапункт строгого письма» [162], «Учение о каноне» [158].

Третья группа документов служит сопутствующим материалом, позволяющим ввести дополнительные аргументы:

- отдельные фрагменты рукописей ранних квартетов Танеева (ГМЗЧ В¹ № 75, В¹ № 444);

- тетрадь с теоретическими записями и нотными примерами под названием «Превращение канонов» (ГМЗЧ В² № 328).

Научная новизна диссертации во многом обусловлена использованием корпуса автографов Танеева как материала исследования, в котором представлены впервые:

¹⁴ Все рукописные документы, ставшие материалом настоящего исследования, находятся в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского, г. Клин.

- расшифровка и текстологический анализ двух крупных комплектов композиционных рукописей Танеева: *Эскизов* к обработкам причастных стихов (ГЗМЧ, В¹ № 360), *Эскизов* к «Увертюре на русскую тему» (ГЗМЧ, В¹ № 130);

Отдельные фрагменты обработки причастного стиха «Спасение соделал еси» из тетради В¹ № 360, принявшего форму законченного произведения, расшифрованы и опубликованы в кандидатской диссертации Н. Ю. Плотниковой [119], а также в ее статье «Духовная музыка Танеева: идеи и перспективы» [123]. В настоящей работе рукописные материалы к обработкам причастных стихов расшифрованы в полном объеме.

Черновые рукописи к «Увертюре...» как объект расшифровки и исследования вводятся в научный обиход впервые, однако здесь представлен лишь тот раздел рукописи «Увертюры...» в котором преобладает специфический тип прекомпозиционной работы — *контрапунктические пробы*. Второй раздел, где автор переходит к собственно композиционной работе (к *эскизам*), описан кратко, но остается за пределами исследовательского интереса.

- отдельные нотные и вербальные тексты из рукописных документов ГМЗЧ В¹ № 75, В¹ № 444 и В² № 328, имеющие отношение и к *предыстории* создания контрапунктического учения Танеева, и к неизвестным до настоящего времени деталям *истории* формирования «Учения о каноне».

Кроме того в работе впервые предложены:

- анализ *метода* прекомпозиционной контрапунктической работы Танеева с мелодическим первоисточником;
- анализ *контрапунктических проб* с точки зрения содержащихся в них технических приемов, потребовавший привлечения особых инструментов исследования, а также использования новых терминов;
- комплект терминов, часть из которых введена ранее в статьях автора диссертации: *контрапунктические пробы*¹⁵, *контрапунктическое ядро* соединения, *информационное содержание* соединения, *первоначальное построение*¹⁶;
- взгляд на *Эскизы* к обработкам причастных стихов и к «Увертюре...» как на этап формирования его контрапунктического учения.

¹⁵ См. статью М. Л. Мониц «Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста» [107, с. 57–82].

¹⁶ См. статью М. Л. Мониц «Первоначальное построение как закодированное сообщение» [105, с. 26–36].

Теоретическая и практическая значимость работы. Выявление многочисленных связей между танеевскими композиторскими опытами и теоретическими трудами позволяет осознать важные и до сих пор не отмеченные в исследовательской литературе *идеи* и обозначить связанные с ними *акценты* в контрапунктическом учении Танеева. Обнаружение единого хода мысли в композиторском и научном видах деятельности способствует не только освещению некоторых этапов предистории формирования контрапунктического учения Танеева, но и более ясному представлению о его мыслительном и творческом процессах.

Текстологический термин *контрапунктические пробы*, введенный автором данной работы на основе выражения Е. В. Вязковой, позволяет точнее описать творческий процесс Танеева, а также может быть привлечен при исследовании автографов других композиторов-полифонистов различных эпох.

Наблюдения, сделанные в ходе анализа *контрапунктических проб*, могут быть полезны как для аналитической, так и для практической работы с заимствованным мелодическим материалом, поскольку раскрывают ее алгоритм, технические параметры, обнаруживают механизмы конструирования множества разнообразных имитационных и неимитационных построений на основе базовых соединений. При анализе таких контрапунктических построений удобно пользоваться введенными здесь взаимосвязанными терминами: *контрапунктическое ядро* и *информационное содержание соединения*, а также уточнением к таблице Нелюдова, позволяющим более полно реализовать возможности соединений (см. приложение 4).

Контрапунктические пробы в композиционных рукописях Танеева представляют интерес как образцы для анализа и письменных упражнений в курсе «Полифония», будучи примером разнообразной работы с данным напевом.

Расшифровки рукописных материалов и их текстологическое описание могут быть использованы в курсах «Источниковедение», «Прикладное источниковедение и текстология».

Взаимосвязь практики и теории в предыстории создания контрапунктического учения Танеева может обсуждаться в курсе дисциплины «Музыкально-теоретические системы».

Методология и методы исследования. В диссертации применены различные виды музыкально-теоретического и текстологического анализа.

Работа с рукописными материалами потребовала привлечения методов источниковедения и текстологии. Так, классификация типов рукописного текста в исследуемых рукописях Танеева осуществлялась с опорой на труды М. Г. Арановского [6], П. Е. Вайдман [20, 21], Е. В. Вязковой [26; 27], А. И. Климовицкого [65; 66], Д. Р. Петрова [118], Н. Л. Фишмана [171; 172], Т. В. Шабалиной [179]. В качестве опорной терминологической базы при классификации типов текста на предварительной стадии композиции оказалась удобной система терминов, предложенная Э. А. ван Домбург (Фатыховой) [50;170].

Рассмотрение контрапунктической прекомпозиции как особого вида творчества потребовало привлечения публикаций, связанных с изучением рукописей различных композиторов-полифонистов в работах Л. Л. Гервер [32; 33; 36; 37; 38], А. П. Милки [95], К. И. Южак [185;186], А. И. Янкус [191; 192; 193; 195; 196].

При рассмотрении контрапунктических проб в *Эскизах* задействовался аналитический аппарат и инструментарий, разработанный самим Танеевым в его трудах по теории контрапункта и канона [162; 158]. Также использовались методы полифонического анализа и терминология, выработанные в процессе понимания, освоения и продолжения идей и традиций танеевского контрапунктического учения: С. С. Богатырёва [15], А. А. Горковенко [43], А. Н. Должанского [48, 49], Х. С. Кушнарёва [77], Е. Н. Корчинского [75], А. П. Милки [91; 92; 93; 96; 97; 98; 99; 100] Ю. И. Неклюдова [112; 113, 114], И. Я. Пустыльника [134], А. И. Ровенко [138; 139; 140], Н. А. Тимофеева [167], К. И. Южак [99; 182; 184, 185; 186; 187].

Анализ контрапунктической работы Танеева с мелодическим первоисточником производился на базе методов, изложенных в работах М. Е. Гирфановой [40], Ю. К. Евдокимовой [52; 53; 54], Ю. К. Евдокимовой в соавторстве с Н. А. Симаковой [55], Н. А. Соколова [155], Н. И. Тарасевича [166], Т. В. Франтовой [173].

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Тип предварительной контрапунктической работы с первоисточниками в рукописях *Эскизов* обработок причастных стихов и *Эскизов* «Увертюры на русскую тему» (ГМЗЧ, В¹ № 360, 130) не определен музыкальной текстологией, поэтому для текста, в котором реализуется подобная работа, требуется введение нового термина — *контрапунктические пробы*.

2. Система представлений об этапах предварительной работы Танеева-композитора нуждается в уточнении в связи с атрибуцией особого типа текста — *контрапунктических проб*. Изложенная в диссертации концепция четырехэтапной предварительной работы Танеева носит характер рабочей гипотезы, нуждающейся в дальнейшем исследовании.

3. Распорядок и характер прекомпозиционной контрапунктической работы имеют свойство *метода*, актуального для Танеева на протяжении всей его последующей композиторской деятельности.

4. Комплект контрапунктических проб содержит многочисленные и разнообразные построения, требующие применения сложного контрапункта, а также группы соединений, связанные как первоначальные и производные, что могло вызвать заостренный интерес композитора и ученого к проблемам:

- классификации видов сложного контрапункта;
- взаимосвязи свойств первоначального соединения (контрапунктического ядра) и его пригодности к различного рода преобразованиям;
- взаимозависимости параметров имитационных построений и применяемого в них вида подвижного контрапункта.

5. Представленные в *Эскизах* обработок причастных стихов и «Увертюры...» приемы имитационного и неимитационного письма, а также способы образования различных контрапунктических форм из исходных соединений коррелируют с теми, что наиболее подробно разработаны в «Подвижном контрапункте строгого письма» и «Учении о каноне».

6. Практические опыты Танеева и его научные труды объединены общими руководящими идеями: а) идеей извлечения максимально возможного множества

производных соединений из первоначального и б) идей упрощения процедуры получения этого множества при использовании различных видов контрапунктической техники.

7. Контрапунктическая работа, проделанная в двух исследуемых комплексах *Эскизов*, является важным этапом в предыстории формирования танеевской теории контрапункта.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов достигнута благодаря использованию музыкально-теоретического и текстологического методов исследования.

Диссертация проходила поэтапное обсуждение на кафедре теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Материалы диссертации опубликованы в семи научных статьях: «Эскизы к обработкам причастных стихов как одна из страниц предыстории учения Танеева» [103], «Эскизы С. И. Танеева к причастным стихам» [104], «Первоначальное построение как закодированное сообщение» [105], «Танеев: от практических опытов к учению о контрапункте» [106], «Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста» [107], «О преобразованиях одной трехголосной канонической секвенции: по материалам рукописи Танеева к *Увертюре на русскую тему*» [108¹⁷], «Спор о stretto в фуге Баха» [110].

Отдельные результаты работы отражены в докладах: на международной научной конференции «Проблемы и методы изучения старинной музыки» 2014 года (СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова); на двух сессиях международного научно-методического семинара «Теория полифонии и методика ее преподавания» (СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова): «Сложный контрапункт в имитационных формах» (IV сессия, 2015) и «Малые имитационные формы» (V сессия, 2016); на V всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство:

¹⁷ Доработанная версия этой статьи опубликована в сб.: Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 2 «О преобразованиях одной трехголосной канонической секвенции из рукописи Танеева» [109].

проблемы истории, теории, педагогики» (Петрозаводская гос. консерватории им. А. К. Глазунова, 2021), на международных научных конференциях «Девятнадцатые Баховские чтения в Санкт-Петербурге» (СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2022) и «Двадцатые Баховские чтения в Санкт-Петербурге» (СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2023).

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, пяти разделов, Заключения, Списка сокращений и условных обозначений, Списка литературы (220 наименований, из которых 16 на иностранном языке), Списка рукописных источников (10 единиц), Списка иллюстративного материала и четырех Приложений.

Выражаю искреннюю благодарность администрации и сотрудникам Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского (город Клин) за предоставленную возможность работать с рукописными материалами фонда Танеева. Сердечную признательность за самоотверженную профессиональную помощь и человеческое участие приношу заведующей отделом рукописных и печатных источников А. Г. Айнбиндер, а также ныне покойной П. Е. Вайдман.

РАЗДЕЛ 1

КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЕ ПРОБЫ КАК ОСОБЫЙ ТИП РУКОПИСНОГО ТЕКСТА ¹⁸

1.1. К типологии контрапунктических фрагментов в рукописях причастных стихов и «Увертюры на русскую тему» (В¹ № 360, 130)

Предварительная контрапунктическая работа с материалом, предшествующая сочинению полифонической композиции, кажется важной и в некоторых случаях необходимой частью творческого процесса. Однако различные факторы — традиции хранения рукописей, особенности творческого процесса, в ходе которого данный этап работы не фиксируется на бумаге, специфическая техника — становятся причиной того, что контрапунктическая прекомпозиционная работа нечасто оказывается в поле зрения музыковеда-текстолога.

Оба комплекта автографов, которым посвящена диссертация, содержат особый тип полифонической работы с мелодическим материалом, потребовавший от композитора проведения ряда операций. Во-первых, это операции *подготовительные* (выполняемые в свободном порядке, не обязательно на бумаге) — метризация, сегментация, гармонизация; во-вторых, *основные* — тщательное и многократное контрапунктическое тестирование каждого выделенного сегмента. Результат работы композитора представляет собой набор многочисленных соединений разного вида: имитационных, неимитационных, сочетающих обе эти техники; построений с различными преобразованиями в подвижном контрапункте (вертикально-, горизонтально- и вдвойне-подвижном), а также инверсионных, с ростом числа голосов и уплотнением линий. В ходе такой тематической прора-

¹⁸ Текст раздела опирается на основные положения статьи М. Л. Монич «Контрапунктические пробы как особый вид рукописного текста», содержащей более развернутую аргументацию для введения нового текстологического термина [107].

ботки каждый мелосегмент становится прежде всего основой для множества имитационных построений: простых имитаций, конечных канонов (по сути, стретт), бесконечных канонов и канонических секвенций, контрапунктических канонов.

Внешний вид записей, как и их содержание, весьма разнообразен. Построения различаются протяженностью — от кратких мелосегментов до развернутых разделов легко прогнозируемой полифонической формы, количеством голосов — от одноголосных до многострочных партитурных, интенсивностью исправлений — от удавшихся сразу и записанных чисто до испещренных множеством правок.

В музыкальной текстологии такой тип работы до сих пор не был обозначен специальным термином, и это кажется неслучайным. Одна из причин заключается в том, что многими свойствами, как внешними, так и внутренними, *контрапунктические пробы* напоминают другие типы рукописного текста, атрибутированные, в частности, в работах П. Е. Вайдман, М. Г. Арановского, Э. ван Домбург (Фатыховой), Л. Л. Гервер.

Так, краткость и зачастую структурная неформленность роднит контрапунктические испытания с *набросками* в терминологической системе Вайдман [20, с. 15; 21, с. 13] или с *эскизами* по терминологии Арановского [6, с. 20, 27, 28].

Другие же, относительно протяженные контрапунктические построения, обладают большей полнотой оформления и содержат явные признаки композиционных форм — намеченных схематично, сжато и поэтому потенциально многозначных, или более определенно реализующих конкретные структуры. Такие построения напоминают *эскизы* или *черновики* в системах двух названных авторов [20, с. 15; 21, с. 13; 6, с. 26, 28–29].

Нельзя также не заметить сходство многочисленных и разнообразных по техническому содержанию контрапунктических фрагментов с опытами, направленными на обучение. Э. ван Домбург (Фатыхова) классифицирует последние как *учебные работы* и описывает их как фрагменты, «не являющиеся художественными сочинениями» [50, с. 58].

Похожая дидактическая практика описывается в статье Л. Л. Гервер «Об одной „лабораторной работе“ Моцарта». Рукопись, созданная Моцартом в ходе

обучения Т. Эттвуда, рассматривается как некий *лабораторный опыт*, «пробный, экспериментальный образчик техники: фактически — набросок, но не эскиз к конкретному сочинению, а вполне абстрактное, сродни математическому, построение, которое позволяет выявить возможности технического приема за пределами его художественного применения» [32, с. 87].

Контрапунктические пробы принципиально отличаются от всех перечисленных типов автографов, прежде всего, своей функцией и предназначением. Четко «дозированная» краткость проб, связанная с выбором материала для контрапунктического исследования, не имеет ничего общего с краткостью *набросков/эскизов*, обусловленной «задачей мгновенной фиксации» музыкальной идеи [20, с. 15].

Структурно оформленные имитационные и неимитационные построения легко могут стать разделами будущей композиции, выполнив роль *эскизов/черновиков*, но в момент их создания мысль композитора направлена скорее на выявление множества потенций материала, нежели на конкретный композиционный замысел.

Контрапунктические пробы являются не результатом процесса собственно *сочинения* («такт за тактом») единичного, уникального произведения, но плодом предварительного *исследования* материала для определенного *типа композиции*. Соединения слишком многочисленны, чтобы быть органично встроенными в развертывание одной формы, и к тому же слишком разнообразны, чтобы послужить взаимозаменяемыми вариантами. Это — опирающиеся на один и тот же материал построения, часто противоположные по композиционным возможностям.

Однако в отличие от *учебных работ* или *лабораторных опытов*, *контрапунктические пробы* все же предшествуют созданию *конкретного произведения*, построенного на избранном материале в избранной — полифонической — технике. Создание комплекта контрапунктических проб — этап и творческой, и конструктивной, «технической» работы, который *предваряет композиционное решение*, то есть является *прекомпозиционным*.

1.2. КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЕ ПРОБЫ. ПОНЯТИЕ, ТЕРМИН

Словосочетание *контрапунктические пробы* по отношению к творчеству Танеева встречается в исследованиях Е. В. Вязковой, где имеет описательный характер, а не терминологический статус. Данное выражение появляется в ходе анализа творческого процесса — одной из важнейших сфер интересов текстологии — и фигурирует у Вязковой в одном ряду с «начальными, подготовительными набросками» и «тематическими пробами-вариантами» [27, с. 93]¹⁹.

Опыты молодого Танеева служат темой активной полемики в его переписке с Чайковским. При обсуждении подобной работы, непосредственно на создание произведения не направленной, фигурируют общие выражения: *задачи, контрапунктические задачи, школьные задачи, контрапункты*; в отношении же композиционных рукописей лексика приобретает и большую точность, и даже эмоциональную окраску: *кропотливые изыскания, предварительные эскизы, заключающиеся в канонах, имитациях, двойных, тройных и т. п. контрапунктах* [178, с. 59–103].

Как видим, сам композитор словосочетанием *контрапунктические пробы* не пользовался. Несмотря на это, кажется, что данное выражение описывает явление достаточно емко и точно.

Контрапунктические пробы — особый тип нотной рукописи, принадлежащий этапу прекомпозиционной работы, признаками которого в рассматриваемых автографах являются: контрапунктическая техника, неоднократность и последовательность ее приложения к данному материалу, тематическая значимость мелодического первоисточника, конспективность записи, ориентированность на художественный замысел.

¹⁹ Сходное выражение использует в своих работах П. Вольны. В одном из томов «Нового собрания сочинений» И. С. Баха, посвященном его черновикам, Вольны описывает контрапунктические упражнения, сделанные Иоганном Себастьяном Бахом вместе с его старшим сыном Вильгельмом Фридеманом при работе над трио-сонатами последнего, и называет их *Kontraunktstudien* [213, S. IX–X]. Речь идет об определенной работе с темой — в различных видах двойного и инверсионного контрапункта, с аугментацией, диминуцией, применением канонической техники. По словам Вольны, «систематическая контрапунктическая обработка темы демонстрирует первые шаги в диспозиции крупномасштабной фуги, детальное исполнение которой может быть основано на таких предварительных исследованиях» [213, S. IX — *пер. М. Монич*].

Для атрибуции контрапунктических проб необходимо наличие перечисленных свойств в комплексе.

Неоднократность применения контрапунктической техники к материалу связана с определенной методикой работы, ее алгоритмичностью: мелосегменты в той или иной последовательности тестируются различными приемами. Многократность обусловлена направленностью работы на композицию, в которой все разделы формы — потенциально полифонические. При этом число контрапунктических проб избыточно для сочинения. Избыточность, с одной стороны, обеспечивает возможность выбора, с другой — свидетельствует об интересе музыканта-ученого.

Конспективность нотации, выраженная зачастую в записи только каркаса контрапунктических построений, содержащих тематически значимый материал, связана с тем, что приемы лишь *пробуются*, намечаются. Кроме того, пробы или группы проб выступают в качестве компактных *первоначальных построений*²⁰, допускающих многообразное развертывание материала — в пространстве и времени, в фактуре и форме.

Тематическая значимость мелодического материала, положенного в основу работы над пробами, проявляется в заботе о сохранности его исходных ритмоинтонационных свойств. Композитор не пытается существенно изменить избранный материал для удобства контрапунктирования: напротив, свойства мелодического первоисточника предопределяют то, как он может быть встроен в многоголосие. В таких условиях уровень произвольности творческого решения гораздо ниже, чем при создании *набросков, черновиков, эскизов*.

Ориентированность на окончательный композиционный результат подразумевает наличие первоначального общего замысла, который задает вектор исследования материала. При этом предполагается принципиальная множественность конкретных решений, обусловленных свойствами испытываемого материала и применяемыми к нему приемами — средствами контрапунктической техники.

²⁰ Понятие *первоначального построения* введено автором настоящей работы в статье: «Первоначальное построение как закодированное сообщение» [105].

Контрапунктические комбинации предстают в рукописях Танеева как локализованный и упорядоченный в их пространстве набор вариантов (причастные стихи) или как множество проб, произвольно рассредоточенное среди других типов композиционных фрагментов («Увертюра...») ²¹. Испытание материала протекает целенаправленно, по установленному плану или по сиюминутной потребности, по ходу другого рода работы, спонтанно образуя набор композиционных «деталей», необходимых для принятия дальнейших творческих решений. В любом случае наличие контрапунктических проб свидетельствует о намерении автора скрепить форму полифонической техникой.

1.3. КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЕ ПРОБЫ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ ВИДОВ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Творческий процесс Танеева имеет особую специфику, поэтому существует необходимость в дополнительной внутренней классификации автографов с точки зрения их композиционного значения. Тип творческого мышления Танеева близок к исследовательскому, что выражается в увеличении роли подготовительной работы, предшествующей собственно сочинению ²². Манера Танеева фиксировать материал не протяженными построениями, а «кусочками», с одной стороны, усвоена и воспринята композитором из бетховенских рукописей:

«Я приучился не терять бесплодно время, что со мной бывало прежде, когда я к сочиненному одному такту приискивал другой, потом третий и т. д. ... Бетховен не писал сочинение подряд, а кусочками и записывал все, что ему приходило в голову. В этом я стараюсь ему теперь подражать. <...> Это имеет то преимущество, что дает возможность работать разом на нескольких пунктах сочинения, избавляет от труда размышлять относительно каждой мысли, пригодна она или нет, сохраняет те мысли, которые могли

²¹ Так, в разделе рукописи «Увертюры...», обозначенном в архивном каталоге как «Эскиз оркестровой партитуры», преобладают не контрапунктические пробы, а темброво-фактурные и направленно-композиционные *эскизы/черновики*.

²² О проявлениях объективно-архитектурного полюса художественного, о вдохновении комбинатора, строителя, о переплетении музыкального творчества с научными изысканиями, о взаимодействии левополушарного и правополушарного типов мышления в творчестве Танеева пишут В.С. Яковлев [190], А.В. Луначарский [88], В.В. Протопопов [132], Е.В. Вязкова [28], А.И. Ровенко [141]. Особую роль подготовительной работы в процессе сочинения Танеева также отмечают Г.А. Савоскина [149], Н.М. Найко [111].

сперва показаться негодными, но которые могут пригодиться, будучи помещены в свое время, и т. д. Одним словом, я разом могу увидеть все, что в моей голове приходило в течение долгого времени, и уже эти готовые материалы располагать в той или иной последовательности» [178, с. 45–46].

С другой стороны, установка композитора на исследование контрапунктических свойств русского мелоса в послеконсерваторский период, в конце концов, привела Танеева к четко организованной, методичной работе на прекомпозиционном этапе, связанной также с фиксацией множества *кратких подготовительных опытов*.

Для описания типов текста в нотных рукописях Танеева оказалась удобной система, введенная Э. ван Домбург (Фатыховой). Классифицируя типы рукописей А. К. Глазунова, исследователь подразделяет автографы композитора на три основные группы:

- «I. Подготовительный текст.
- II. Окончательный текст.
- III. Учебные работы» [50, с. 57].

В свою очередь, классификация типов *подготовительных текстов* в этой системе, в большой мере опирающейся на систему терминов П. Е. Вайдман, представляет следующие разновидности:

- «*Набросок* — структурно и графически незавершенная запись отдельной музыкальной темы и (или) элементов музыкальной ткани будущего произведения.
- *Эскиз* — структурно и графически незавершенная запись произведения, его самостоятельной части или фрагмента.
- *Черновая рукопись (черновик)* — композиционно завершенная запись произведения или его части, излагающая текст с изменениями и поправками. Не предполагает полного графического оформления» [50, с. 57].

Исходя из описанных выше свойств *контрапунктических проб*, естественно отнести их к *подготовительному тексту*. Как и другие типы подготовительных текстов (*наброски* и *эскизы*), контрапунктические пробы — структурно и графически незавершенные фрагменты, демонстрирующие не направленную узко-ком-

позиционно, но все же связанную с конкретным замыслом исследовательскую работу, выявляющую контрапунктические возможности материала.

В подготовительной работе Танеева кажется целесообразным выделить *четыре* основных фазы, получающие отражение в специфических видах рукописного текста:

- *поиск материала* — стадия, связанная с мгновенной фиксацией музыкальных идей, мыслей, имеющая «характер „заметок для памяти“, записей „на всякий случай“» [149, с. 178]. «Продукт» этой стадии — *наброски*.

- *прекомпозиционная работа*, то есть подготовительная работа, предшествующая сочинению и несущая в себе как исследовательский, так и накопительный смысл по отношению к материалу будущего сочинения, но не нацеленная конкретно на будущую форму произведения²³. «Продукт» этой фазы, связанной с поиском мелодических, гармонических, фактурных и других вариантов материала — *пробы: мелодические, гармонические, фактурные* и т. д. Прекомпозиционная работа, сконцентрированная на выявлении контрапунктического потенциала материала, отражается в *контрапунктических пробах*.

- *предварительная композиционная работа* — работа по сочинению, имеющая временную направленность «такт за тактом» и хотя бы начерно выявляющая значение материала в рамках какого-либо раздела будущей композиции — фиксируется в *эскизах*.

- *собственно композиционная работа*, в ходе которой окончательно (в пределах данной версии) выясняется местоположение материала, его конкретное оформление и связь с последующим и предыдущим. Результатом такой работы является *черновая рукопись (черновик)*.

²³ О похожем этапе работы Танеева точно по сути, но без намерения выстроить систему терминов, относящихся к типам рукописного текста, пишет Г. А. Савоскина: «У композитора появляется возможность, не упуская из виду целого, задержаться на отдельном участке произведения и заняться более тщательной его обработкой. В поисках наилучшего, самого точного, самого яркого выражения мысли он создает множество вариантов. Поэтому число кратких набросков в этот период не только не сокращается, но, напротив, возрастает: рядом с обобщающими записями возникает множество «эскизов-сносок» [149, с. 178].

Такое деление композиционной работы на фазы не означает, что каждый последующий этап вбирает предыдущий без исключений и изменений. В таком случае процесс сочинения скорее напоминал бы технологию лоскутного шитья. Напротив: то, как Танеев решает задачи, переходя от одной фазы к другой — от обобщенного представления о произведении к накоплению материальной базы, через отбор необходимых элементов к формированию целого, — позволяет говорить о живом, сложном — нелинейном — творческом процессе.

Безусловно, внутренние границы в представленной четырехфазной модели не статичны, не подчиняются формальным, внешним законам. Каждый этап существует в контексте и в отдельном конкретном случае может иметь различный вид; и наоборот: один и тот же вид работы может иметь различное значение в ходе того или иного композиционного процесса. Так, например, гармонизация напева может существовать как проба материала, которому впоследствии предстоит быть испытанным и воплощенным в имитационной фактуре. Если же хоральный тип фактуры является окончательным для данной обработки напева, то прекомпозиционная и собственно композиционная работа осуществляется одновременно (что, впрочем, не исключает четкого разделения задач в мыслях композитора).

Контрапунктические пробы — явление, возникающее на пересечении различных процессов: объективного исследовательского и субъективного творческого. Создание проб требует методичности и последовательности, свойственных научной работе, но невозможно и без авторской эстетической оценки результатов испытания. Прекомпозиционная контрапунктическая работа не просто теснейшим образом прилегает к собственно композиционной, она является частью этой работы. По мнению исследователя психотехники творческого процесса Н. М. Найко, «функция подготовки для Танеева состояла не в настройке, не в формировании установки; подготовительные работы не предшествовали творческому акту, а фактически внедрялись внутрь него» [111, с. 34].

Кажется, что через подобное тестирование материала композитор не только овладевал его возможностями, но «подключался» к творчески продуктивному

состоянию, в котором ему удавалось сочинять без мучительных промедлений. Подтверждением этой догадки может служить широко известный текст Танеева «Мысли о собственной творческой работе»:

«При работе над большим сочинением в прежние годы у меня много бесплодно тратилось времени. Случайно упруешься в какое-нибудь место и проводишь часы и дни, не сдвигаясь с этого места. Теперь, когда происходит подобная остановка, я не прерываю работу, а продолжаю работать над тем же материалом, извлекая из него те комбинации, кот[орые] он в состоянии дать, — работа, требующая значит[ельного] технического навыка, приобретенного мною лишь постепенно в течение многих лет. При этой работе я не обращаю внимание на то, найдет ли себе применение в моей работе та или иная комбинация муз[ыкальной] мысли, заботаю только о том, чтобы *во всех направлениях исчерпать* (курсив мой. — М. М.) те муз[ыкальные] выводы, которые из данных мыслей могут получиться. При этом постоянно случается, что хотя значительная часть мною написанного не входит вовсе в сочинение, но среди написанного встретишь, может, две-три комбинации, которые сразу дадут направление мыслям и сразу разрешат встретившееся затруднение, которое при отсутствии такой работы, быть может, на долгое время явилось бы непреодолимым препятствием к окончанию сочинения.

Я стал писать несравненно быстрее с тех пор, как стал отделять работу подготовительную от окончательной — прежняя бесплодная трата времени, сопровождаемая угнетенным состоянием духа, совершенно для меня исчезла. Если сочинение не сдвигается с места, это значит, что было недостаточно работы подготовительной — и как только эту работу произвести, и в сочинении все разъясняется^[,] и оно само приходит к концу» [159, с. 181].

РАЗДЕЛ 2

АВТОГРАФЫ ОБРАБОТОК ПРИЧАСТНЫХ СТИХОВ И «УВЕРТЮРЫ НА РУССКУЮ ТЕМУ»

Данная глава содержит краткое текстологическое описание двух рукописных документов, архивные названия которых начинаются со слова *эскизы*. Для краткости условимся именовать комплекты рукописей *Эскизами* (курсивом и с прописной буквы) — по архивному названию, — сознавая, что в комплекте могут присутствовать рукописные тексты разного типа. При описании рукописи обработок причастных стихов (шифр В¹ № 360) так будем называть и нотную тетрадь, и комплекты автографов, относящиеся к работе с каждым причастным стихом. В терминологическом значении слово *эскиз* будем писать со строчной буквы.

2.1. ПРИЧАСТНЫЕ СТИХИ: ОПИСАНИЕ РУКОПИСИ ²⁴

Черновые рукописи обработок причастных стихов хранятся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского (ГМЗЧ), Клин, в фонде С. И. Танеева под названием: *Эскизы и записи разных произведений, главным образом из Обихода* (шифр В¹ № 360).

• *Нотная тетрадь В¹ № 360. Эскизы* обработок причастных стихов № 2–7 ²⁵ занимают 15 страниц нотной тетради книжного формата 24,5×18 см в твердом коричневом переплете, по 12 нотных систем на странице. Бумага — слегка пожелтевшая от времени, плотная, хорошего качества. Пагинации в тетради нет. На обложке записей Танеева нет. Авторские указания даты и места написания также отсут-

²⁴ Текстологическое описание рукописей обработок причастных стихов содержится в статье М. Л. Монич «Эскизы С. И. Танеева к обработкам причастных стихов» [104].

²⁵ Под номером 8 выписан только напев «Тело Христово». Сверху страницы надпись Танеева: *(В неделю пасхи.) (№№ 9, 10, 13 и 25 имеют ту же мелодию.)* Поскольку дальнейшей работы с напевом нет, называть этот номер *Эскизом* и включать его в подробное описание не будем.

вуют. На заглавной странице тетради²⁶ в правом верхнем углу синим карандашом — почерк Танеева — написана римская цифра *III*, указывающая, по-видимому, на каталогизацию Танеевым своих рукописей в личной библиотеке. Начиная со следующего полного разворота, записи идут подряд без пропуска страниц²⁷.

- *Средства записи, ее характер.* Записи сделаны чернилами, гусиным пером²⁸. Нотный текст выполнен скорописью. Хотя в целом рассматриваемый автограф можно уверенно отнести к разряду черновых рукописей, степень «черновиковости» здесь различна. Одноголосная запись копируемого напева, даже не слишком аккуратная, остается от начала и до конца вполне внятной. Поиски вариантов явно протекают в различном темпе — интенсивно или спокойно, при этом нажим бывает сильным и уверенным или, напротив, легким, поверхностным; наконец, кажется, что композитор неодинаково четко видит и нотные линейки, и свой собственный текст (что может быть связано с проблемами зрения, или с особенностями позы при работе, или с характером освещения).

Для записи типично неполное оформление нотного текста. Ключи выставляются стабильно, но только на начальной строке каждого фрагмента *Эскиза*, ключевые знаки и тактовый размер отсутствуют (исключение — предварительная работа и гармонизация напева «Творяй ангелы»), случайные знаки альтерации появляются эпизодически.

Необходимо сразу же отметить, что *Эскиз* на напев «Творяй ангелы» отличается от всех прочих во многих отношениях, прежде всего — способом оформления и обилием зачеркиваний. Создается устойчивое впечатление, что методич-

²⁶ Эта страница не включена в число описываемых 15 страниц *Эскизов*.

²⁷ Тетрадь заполнялась с обеих сторон; обе они с равным правом могут считаться как началом, так и концом тетради. Все *Эскизы* обработок причастных стихов находятся с одной стороны. С противоположной стороны находятся автографы 1) работы с напевом №49 «Сидел ворон» из сборника В. Прокунина; 2) обработки напева степенны третьего Антифона знаменного роспева «О рекших мне», 3) обработки четырех стихир шестого гласа на «Господи воззвах» знаменного роспева, обозначенной Танеевым «Гл. 6 На велицей вечерни», 4) хора на слова «Весенние воды» Ф. Тютчева.

²⁸ За профессиональную помощь в определении инструмента письма сердечно благодарю доктора искусствоведения, профессора З. М. Гусейнову.

ная работа над циклом начиналась именно с данного *Эскиза*, и этого опыта Танееву оказалось достаточно, чтобы дальше двигаться по такому же плану.

- *Нумерация Эскизов.* Эскизы обработок причастных стихов имеют авторскую нумерацию от 2 до 8. Порядковые номера соответствуют номерам причастных стихов по дням исполнения: № 2, «Твори́я́ ангелы́», — в понедельник, № 3, «В память вечную», — во вторник, и так далее до субботы: «Чашу спасения прииму», «Во всю землю», «Спасение соделал еси», «Радуйтесь праведнии». «Тело Господне примите» — № 8 — причастен Пасхи, напев которого Танеев не прорабатывает.

Как правило, номер *Эскиза* выставлен в самом начале разворота, слева вверху, перед первым нотоносцем (№ 3 и № 4 немного захватывают начала строк). *Эскиз* под № 2 пронумерован в центре разворота — перед начальной строкой правой страницы. Возможно, на левой странице Танеев планировал работу с № 1 — «Хвалите Господа с Небес», — поющимся *в неделю*, но затем передумал и продолжил исследование напева № 2 на свободной стороне разворота.

- *Размещение Эскизов в тетради.* По протяженности *Эскизы* различаются довольно заметно: четыре центральных номера (№ 3–6) занимают по одному развороту; начальный *Эскиз* занимает 3 разворота, а седьмой — только левую страницу разворота (на правой стороне разворота этого эскиза едва видно выписанное карандашом начало раздела *Аллилуиа*) (Таблица 1):

Таб. 1. Размещение *Эскизов* в тетради В¹ № 360

Эскиз	Количество разворотов
№ 2	3
№ 3	1
№ 4	1
№ 5	1
№ 6	1
№ 7	½

В качестве основной координаты будет указываться страница (сторона) разворота в *Эскизе* (*левая/правая*), а в *Эскизе* № 2 — номер разворота и сокращенно страница (например: *2лв* означает левую страницу второго разворота, *3пр* — правую страницу третьего разворота). При необходимости будет называться и номер нотоносца на странице.

• *Размещение нотного текста на страницах.* Нотный текст *Эскиза* развертывается на страницах тетради подряд, почти без пропуска строк. Исключение — притом чисто формальное — составляют два *Эскиза*: № 3 и № 5. В них оставлен незаполненным нижний нотоносец левой страницы, поскольку для очередной пробы одной строки было недостаточно.

Однако если *Эскиз* завершается, не доходя до конца страницы, — остальные строки не заполняются (Таблица 2):

Таб. 2. Размещение нотного текста на страницах тетради В¹ № 360

Эскиз	Страница разворота	Строки, заполненные нотным текстом	Пустые строки
№ 2	Зпр	1–4	5–12
№ 3	левая	1–11	12
	правая	1–7	8–12
№ 4	правая	1–8	10–12
№ 5	обе страницы	1–11	12
№ 6	обе страницы	два последних нотоносца связаны продленными от руки линейками и содержат единое музыкальное построение	
	правая	4-ю строку вместе с пространством сверху (захватывая нижнюю часть начала 3-го нотоносца) и снизу и с полями слева и справа вместо нот занимает следующий текст: <i>№ 6 переложен</i> <i>28 мая 83 в Демьянове</i> ²⁹	

• *Расположение музыкального материала в Эскизе.* Как уже сказано, почти все *Эскизы* сходны по порядку расположения материала: на первых строках левой страницы разворота выписывается одnogолосный напев причастного стиха с текстом, ниже следует гармонизация напева и далее — контрапунктические пробы.

Исключение из этого правила составляет только *Эскиз* № 2. Здесь напев причастного стиха расположен на верхних нотоносцах не левой, а правой страницы первого разворота, справа от выставленного на поле у верхних двух строк номера *Эскиза*. Ясно, что данное исключение связано не с порядком работы — напев выписан с самого начала, около номера *Эскиза*, — а с еще не установившимся порядком размещения *Эскизов* на разворотах.

²⁹ Комментарии Танеева здесь и далее в таблицах приводятся в современной орфографии курсивом.

- *Структура рукописи, типы рукописного текста.* Анализ автографа показывает, что все *Эскизы* складывались в целом по одному и тому же плану, так что различия между ними носят характер вариантов. Они обусловлены, с одной стороны, особенностями самих напевов-первоисточников, а с другой, случайностями записи в процессе работы — записи черновой, зачастую неполной или конспективной, иногда нечеткой и малоупорядоченной.

Каждый из *Эскизов* начинается копированием напева причастного стиха *Обихода*. Напев метризуется и сегментируется для дальнейшей контрапунктической работы. Вслед за этим делается гармонизация напева целиком; в контексте разнообразного испытания материала первоисточника результат такой работы можно назвать *гармонической пробой*. И лишь затем каждый из сегментов напева исследуется контрапунктически. Таким образом, каждый *Эскиз* представляет собой, в основном, комплект многочисленных и разнообразных *контрапунктических проб*. Иногда краткие *контрапунктические пробы* объединяются в достаточно развернутые, композиционно определенные построения, близкие по значению *эскизам*.

- *Нотация и метрическая разметка напевов.* Все они сначала выписаны в альтовом ключе — так, как это сделано в *Обиходе нотного церковного пения*³⁰. В дальнейшем, при гармонизации и в контрапунктических пробах, напевы и их фрагменты нотируются в скрипичном и басовом ключах, соответственно конкретной фактурно-регистровой позиции.

В одноголосно изложенных напевах деление на такты выдержано не всегда с достаточной последовательностью и отчетливостью; нередко оно плавно сменяется фиксацией смысловых (словесно-музыкальных) границ. Само оформление тактовых черт также имеет различный вид: не только наиболее привычный для нас — во всю строку (или во всю акколаду), — но и типичный для изданий церковных напевов, особенно старинных: короткий вертикальный штрих, пересекающий

³⁰ В хоровых «гармонизациях» Танеев часто употребляет ключи *До*. Так, в автографе четырехголосной обработки антифона «О рекших мне» знаменного роспева все партии записаны в этих ключах, а в обработке четырех стихир шестого гласа на «Господи воззвах» знаменного роспева — два нижних, включая тенор, обозначенный автором как *C.f.* (*B*¹, № 360 с обратной стороны рассматриваемой здесь тетради).

одну или две верхние линейки. В эскизах длина этих штрихов сильно колеблется, так что зачастую трудно решить, чем является выставленный автором знак: чересчур размашистым штрихом — или недописанной тактовой чертой (Таблица 3).

Таб. 3. Метрическая разметка напевов в тетради В¹ № 360

Эскиз	Страница	Строка	Написание и расстановка тактовых черт
№ 2	1 пр	2–3	тактовые черты отчетливые, но нерегулярные
№ 3	1 лв	1–3	тактовые черты отчетливые и регулярные
№ 4	1 лв	1–2	на 1-й строке тактовые черты — регулярные, но намеченные очень легко; на 2-й строке — нерегулярные
№ 5	1 лв	1	на 1-й строке — всего одна тактовая черта, не доведенная до нижней линейки
№ 6	1 лв	1	одна легко намеченная тактовая черта на первой строке
№ 7 (левая)		2	одна отчетливая тактовая черта находится на 2-й строке

Помимо тактовых черт, в нотации имеются и двойные черты, фиксирующие внешние границы напевов. Одноголосное изложение напева в *Эскизах* № 2, 3 и 7 завершается двойной чертой, в № 4 и 6 нотный текст оставлен «открытым». В № 5 и 8 имеется типичная для нотных рукописей (и авторских, и копированных) завершающая виньетка. Двойными тактовыми чертами отделены друг от друга и фрагменты, посвященные контрапунктической проработке сегментов напева³¹.

- *Сегментация напевов для контрапунктической работы.* Фрагменты напева, которым предстоит стать объектами контрапунктической работы, намечаются графически — горизонтальными линиями-скобками над напевом (прямыми либо наподобие лиг) — и буквенными обозначениями — строчными латинскими литерами под (иногда над) скобками. Чаще всего сегментируется одноголосно выписанный напев, реже — гармонизация.

- *Гармонизации напевов.* Как уже сказано, почти во всех *Эскизах* (за исключением № 2) гармонизация напева записывается сразу под одноголосным его из-

³¹ Фрагментарность черновой записи характерна для Танеева и при неконтрапунктической работе с материалом. Напомним: подобный способ фиксации композитор «подсмотрел» в рукописях Бетховена, о чем пишет П. И. Чайковскому 28 декабря 1879 [178, с. 45]. Однако при контрапунктическом испытании причиной фрагментарности видится не краткость фиксируемой музыкальной мысли, а исчерпание конкретного технического приема.

ложением. Все гармонизации — четырехголосные, все записаны на двустрочных системах в скрипичном и басовом ключах. В ряде *Эскизов* — № 2–4 и 6 — напев для гармонизации записан вдвое меньшими длительностями сравнительно с исходным одноголосным вариантом.

В № 2 гармонизация располагается на левой странице первого разворота и в результате как бы предшествует одноголосной записи. Первые две строки на левой странице объединены общими тактовыми чертами и содержат записанное на $\frac{4}{4}$ половинными и четвертными начало напева (4 такта). Ниже — весь напев с гармонизацией в двукратном уменьшении.

Вследствие смены ключа все напевы при гармонизации транспонированы: в *Эскизах* № 3–7 на октаву вверх, в *Эскизе* № 2 на квинту вверх (при ключе — один диез).

В двух *Эскизах* — № 4 и 6 — гармонизация сопровождается подтекстовкой. В № 5 над гармонизируемым напевом выписаны отдельные слоги.

• *Контрапунктические соединения.* Контрапунктические пробы на основе выделенных скобками и обозначенных литерами сегментов располагаются (начинаются) непосредственно вслед за гармонизованным напевом. Ясно, что почти всегда последование музыкального материала на страницах соответствует порядку работы над напевами.

Таб. 4. Примеры буквенных обозначений в контрапунктических соединениях тетради В¹ № 360

Эскиз	Страница	Строка	Буквенная помета	Значение пометы
№ 2	1п	9	$a\underline{a}$	контрапунктическое соединение сегмента a и его варианта \underline{a}
№ 3	правая	1–2, 3–4	\underline{a} и \underline{b}	соединение сегментов a и b
		6	a и c	соединение сегментов a и c
№ 4	правая	1	$\frac{1}{2}\underline{b}$	половина сегмента b
		8	\underline{d} \underline{a}	контрапунктическое соединение сегментов d и a
№ 6	левая	10	\underline{a} , \underline{b}	контрапунктическое соединение сегментов a и b

В *Эскизах* выдержан принцип последовательного испытания каждого сегмента напева в контрапунктическом аспекте. Каждый сегмент опробуется с новой строки,



и перед ней выставляется обозначающая его латинская буква. Имитационные пробы на материале одного сегмента обозначены буквой этого сегмента, соединения различных сегментов напева или соединения материала в первоначальном и преобразованном виде также обозначены соответствующими литерами (Таблица 4). В отношении *Эскиза №2* можно полагать, что на первом развороте работа шла попеременно то на одной его странице, то на другой: сначала на правой, где прежде всего напев записан одногласно и есть четкие обозначения разрабатываемых сегментов напева *a, b, c*; затем на левой — гармонизация; продолжение — контрапунктические пробы снова на правой стороне разворота и на оставшихся незанятыми после гармонизации строках левой стороны. Судя по расположению проб на остальных двух разворотах данного *Эскиза*, в дальнейшем работа развертывалась подряд «слева направо». В этом *Эскизе* принцип последовательного испытания всех сегментов напева оказался реализован не до конца.

• *Пометы и комментарии.* Некоторые контрапунктические соединения сопровождаются словесными и цифровыми пояснениями, а также пометами оценочного характера. Пометы в нотном тексте можно сгруппировать так (Таблица 5):

Таб. 5. Классификация комментариев и помет в тетради В¹ № 360

Вид	Функция	Объект
буквенные	альтернатива нотописи («звуковой алфавит»)	обозначение звуков латинскими литерами над залитым чернилами участком строки
	обозначение материала («мелодический алфавит»)	название сегментов напева и их контрапунктических соединений
	«цифровой алфавит»	нумерация страниц в <i>Обиходе</i>
словесные	фиксация структурной или фактурной особенности	повтор материала переложение для хора
	определение, пояснение приема (теоретический комментарий)	виды контрапунктической техники (двойной контрапункт; канон; свободная имитация); модификация материала (уменьшение) объяснение изменений напева во избежание параллелизмов
цифровые	конкретизация контрапунктической структуры	номер тематического материала в неоднотемном построении (двойная имитация и двойная fuga)
		порядок вступления голосов
		расстояние вступления голосов в канонической секвенции

Таб. 5 (продолжение). Классификация комментариев и помет в тетради В¹ № 360

Вид	Функция	Объект
цифровые	упорядочение вариантов	количество и порядок контрапунктических соединений на одном и том же материале
	традиционный «интервальный алфавит»	обозначение интервалов и показателей двойного контрапункта
символы:		
а) 	обозначение структурных единиц	протяженность сегментов напева
б) ×, ××, +	NB, напоминание	измененный звук напева
		ошибка
		имеются варианты
в) ()	оценка варианта	неудовлетворительное решение, отказ от пробы
г) +		удачное решение (?)
д) 	кустод	продолжение на следующей строке

• *Авторская правка.* Наибольшее количество исправлений, зачеркиваний или эквивалентных им обозначений содержится в *Эскизе №2*. Это, как кажется, связано с его испытательным характером, что отражается также в расположении текста на страницах, распорядке и типе работы. Данный *Эскиз*, в отличие от остальных, содержит не только краткое тестирование контрапунктических возможностей сегментов, но и попытки пошагово развернуть на их основе раздел формы (экспозицию двойной фуги). Это означает и другой уровень произвольности решений, и другой темп письма, и — неизбежно — другое количество исправлений (Таблица 6):

Таб. 6. Правка нотного текста в *Эскизе №2* тетради В¹ № 360

Эскиз	Страница	Строка	Вид правки
№2	1лв	10	зачеркнут один такт
	2лв	1, 2, 5,	исправления
		7, 8, 12	
	2пр	4–6,	зачеркивания
		9–12	
	3лв	4, 9, 10	зачеркивания

В остальных *Эскизах* исправления и зачеркивания встречаются эпизодически.

Приведенные наблюдения показывают, что в *Эскизе №2* только нащупываются способы обращения с материалом и постепенно устанавливается целесообразный и комфортный распорядок действий. Контрапунктические пробы в последующих *Эскизах* демонстрируют оптимальный выбор полифонических приемов работы с сегментами и с напевами в целом. Сравнительно с *Эскизом №2* пять остальных производят впечатление уверенного продвижения по стабильному плану и потому содержат на порядок меньше правок.

2.2. «УВЕРТЮРА НА РУССКУЮ ТЕМУ»: ОПИСАНИЕ РУКОПИСИ

Рассматриваемая в этой работе рукопись черновых записей к «Увертюре на русскую тему» хранится в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского (ГМЗЧ), г. Клин, в фонде С. И. Танеева под шифром В¹ № 130.

Название автографа в архиве: *Увертюра на русскую тему. Эскизы — разнообразные контрапунктические упражнения, затем эскиз оркестровой партитуры.*

• *Нотная тетрадь В¹ № 130.* Рукопись представляет собой переплетенную тетрадь в 30 листов вертикального формата 19×25,5 см, с двумя форзацами. Бумага слегка пожелтевшая от времени, плотная, хорошего качества, на странице по 12 нотоносцев.

Тетрадь имеет авторский заголовок и подзаголовочный комментарий:

«Увертюра к выставке.

Программная увертюра: программой ей служит консерваторская программа теоретических классов; увертюра должна удовлетворять требованиям, предъявляемым консерваторскою программю ученикам классов: элемент[арной теории], гармонии, контрапункта, формы, фуги и инструментовки. — Такова основная идея этого замечательного произведения».

Авторские указания даты и места написания отсутствуют. Имеется авторская пагинация — нумеруются только левые, нечетные страницы разворотов, начиная с 1 до 59³². Титульная страница с заглавием и комментарием содержит в правом верхнем углу римскую цифру *III*.

³² На последней — 59-й — странице Танеев ошибочно выставил номер 60.

• *Средства записи, ее характер.* Записи выполнены чернилами — гусиным пером — и частично карандашом (на страницах 29, 51, 52, 55–59). Нотный текст выполнен скорописью. Это временами четкая и уверенная запись с минимальным количеством исправлений, временами же нечеткая, неразборчивая, иногда смазанная рукой по свежим чернилам запись, содержащая многочисленные правки. Для нее характерна неполнота оформления: нет указания на тактовый размер (исключение — с. 56–57), ключи и ключевые знаки практически отсутствуют, случайные знаки альтерации появляются эпизодически. Тактовые черты зачастую проставлены небрежно, не доведены до конца нотных систем. Как и в рукописи обработок причастных стихов, фрагменты рукописи отделены друг от друга двойными тактовыми чертами.

• *Размещение текста на страницах.* Нотный текст и вербальные комментарии заполняют все пространство листов почти без пропуска нотных систем. Пропуск 11-го нотного листа на с. 7 вызван размашистым написанием значков тремоло под и над смежными с ним 10-й и 12-й строками. А на с. 58 Танеев объединяет нотные строки партитурно — по три нотных системы, за исключением второй системы: в ней только две строки. Таким образом, пропущенная строка оказывается не включенной в партитурную запись, но либо мыслится в ней, либо оставлена по инерции. На некоторых страницах остаются незанятыми последние нотные системы (Таблица 7):

Таб. 7. Размещение нотного текста на страницах тетради В¹ № 130

Страницы рукописи	Пустые строки	Причина
1	12	конец страницы
2	12	конец страницы
7	11	размашистый значок тремоло к записи на строке 10
9	11–12	конец страницы
10	11–12	конец страницы
11	11–12	конец страницы
17	12	конец страницы
23	10–12	конец страницы
25	12	конец страницы
27	12	конец страницы
28	12	конец страницы

Таб. 7 (продолжение). Размещение нотного текста на страницах тетради В¹ № 130

Страницы рукописи	Пустые строки	Причина
34	11–12	конец страницы
52	12	конец страницы
58	4	инерция трехстрочной записи
59	12	конец страницы

• *Структура рукописи, типы рукописного текста.* В отличие от *Эскизов* к обработкам причастных стихов, *Эскизы* к «Увертюре...» не содержат легко пропускаемого в записи четкого и единообразного алгоритма действий композитора, в том числе и предварительных: структурной разметки, метризации, гармонизации. Запись начинается сразу с контрапунктического испытания различных сегментов напевов и на первый взгляд представляется несколько хаотичной. Тем не менее, данный рукописный документ отчетливо делится на два раздела, что отмечено в архивном заголовке-описании.

Для каждого из разделов характерен преобладающий тип оформления многоголосного текста. Первый раздел — с. 1–32 — можно назвать *клавирным*, хотя в нем встречается и трехстрочная запись (с. 13–14, 18–20, 26). Второй раздел — с. 33–59 — естественно назвать *партитурным*, хотя здесь встречается двухстрочная и даже однострочная запись: композитор явно мыслит оркестрово. Граница разделов обозначена словесно: *Intr[oductio]*³³ — переход к более или менее последовательному изложению композиции от начала. С точки зрения фактуры это членение условно, поскольку в первом разделе присутствуют признаки партитурного мышления, проявляющегося как в словесных комментариях, указывающих на тембровое решение фрагмента, так и в деталях оформления — спонтанном или целенаправленном создании трехстрочной записи. Гораздо более существенный фактор — смена типа работы.

Первый раздел (под архивным названием *Эскизы — разнообразные контрапунктические упражнения...*) почти целиком посвящен контрапунктическому испытанию материала трех песен «Как за речкою, да за Дарьєю» («Про татарский

³³ Работа над интродукцией велась и в первом разделе, и также сопровождалась словесным обозначением раздела, однако она была более отрывочной и нелинейной.

полон») и, соответственно, содержит *контрапунктические пробы*. Наряду с ними здесь присутствуют и краткие *наброски*, и композиционно более развернутые *эскизы*, не имеющие отношения к контрапунктическому испытанию напевов.


Второй раздел, описанный как ...*эскиз оркестровой партитуры*, напротив, содержит хоть и фрагментарное, конспективное, *эскизное*, но относительно последовательное изложение узловых разделов композиции в целом. Таким образом, архивное название точно обозначает тип содержащегося в этом разделе рукописного текста.

• *Пометы и комментарии*. Рукопись содержит множество комментариев и помет, свидетельствующих о многозадачности записи. В Таблице 8 приведены примеры различных их видов:

Таб. 8. Комментарии и пометы в тетради В¹ № 130

Вид	Функция	Объект
словесные	фиксация тональности	указание на тональность при отсутствии ключевых знаков: <i>B-dur; c-moll</i> смена тональности
	фиксация деталей инструментовки	конкретный инструмент или инструменты: <i>cl[arinetti]; fag[otti]; flauti picc[olo], viol[ini], медь, тарелка 1, бар[абан] — 2;</i>
		группа инструментов: <i>fiati; м/д г [медная духовая группа]; медь</i>
		оркестровый прием: <i>divisi; pizzicato; trem[olo]</i>
фиксация темпа и динамики	темп раздела композиции: <i>All[egro]</i>	
	динамика раздела композиции: <i>f; ff; fff</i>	
	указание на композиционную составляющую	форма: <i>Fuga</i>
		раздел, обозначенный через жанр и имитационный прием: <i>Andante canonico in motus contrario</i>
		раздел композиции: <i>Introd[uction]; intermedia;</i> композиционная функция: <i>ход</i>
		последовательность разворачивания: <i>после сего; I Th. D. c. [I Thema Da capo]</i>
	материал: <i>Тема и контрапункт</i>	
определение, пояснение приема	виды контрапунктической техники: <i>двойной контрапункт децимы; удвоение; перемещение; stretto</i>	
	модификацию материала: <i>обращение; recta et inversa</i>	

Таб. 8 (продолжение). Комментарии и пометы в тетради В¹ № 130

Вид	Функция	Объект
словесные	альтернатива нотописи	однотипное мелодическое движение: <i>гамма</i>
		однотипное ритмическое движение: <i>в деревянных ритм все время</i>
		однотипный фактурный прием: <i>удвоение; без гармонии [октавный унисон tutti]</i>
		высотный перенос: <i>ниже</i>
	оценочные суждения	повтор построения: <i>bis</i>
		более удачное решение: <i>лучше</i> неудачное решение: <i>нехорошо</i> Сомнение: <i>?: или; как лучше?; ход к Es или As?</i> стилевая аллюзия: <i>Mozart?</i>
цифровые (арабские цифры)	структурные ориентиры	тактовый контроль над структурой многоголосия альтернатива нотной записи при повторе контрапунктических соединений
	обозначение интервалов (вместе с вертикальными скобками)	параллельные квинты: <i>5)(5</i>
символы		
а) 	обозначение структурных единиц (вместе с цифрами или +)	отрезки тематического контрапункта проведения в фугообразных разделах
	б) 	обозначение элемента нотного текста
аббревиатура NB, × +	напоминание	удачный вариант
		имеются варианты
		начало построения, раздела

• *Авторская правка.* Несмотря на черновой характер *всей* рукописи, в первой ее части (с. 1–32), посвященной, в основном, контрапунктическому испытанию первоисточников, активной авторской правки немного. Запись в *контрапунктических пробах* ведется твердой рукой и с высокой степенью уверенности. Также четко сделаны *наброски* собственных музыкальных идей (они относятся к интродукции). Текст становится менее разборчивым в *эскизах*, когда композитор выстраивает разделы композиции. Вероятнее всего, при сочинении *эскизов* увеличивается скорость написания — композитор намечает движение музыкальной идеи бегло, отрывочно, контурно: линии письма становятся более тонкими и легкими.

Исправления и зачеркивания возникают по нескольким причинам: описки или «технические» проблемы (например, потекшие чернила), смена решения, возникновение нового варианта. В некоторых случаях нельзя определить точно —

зачеркивание это или нечаянный росчерк пера при очень быстром темпе письма. В Таблице 9 показано расположение авторских правок в первом разделе рукописи:

Таблица 9. Авторская правка на с. 1–32 тетради В¹ № 130

Страница	Строка	Вид правки
6	11, 12	зачеркивание нотного текста
7	3, 4	зачеркивание нотного текста
13	между 2–3, 5–6, 6–7, 9–10, 10–11	исправление цифровой структурной разметки
14	между 1–2, 9–10	исправление цифровой структурной разметки
15	5, 7	зачеркивание нотного текста? росчерк пера?
18	9, 10	зачеркивание нотного текста? росчерк пера?
21	5, 6	зачеркивание и исправление нотного текста
29	1–6	зачеркивание и исправление нотного текста
31	5	зачеркивание нотного текста
32	1, 2	исправление нотного текста
	3, 4	зачеркивание нотного текста
	между 9–10	зачеркивание вербального комментария

Во второй же части рукописи (с. 33–59) редкая страница обходится без правок — как зачеркиваний, так и исправлений поверх уже сделанной записи (Таблица 10). Как было сказано ранее, в этом разделе рукописи преобладают композиционные эскизы сочинения.

Таб. 10. Авторская правка на с. 33–59 тетради В¹ № 130

Страница	Строка	Вид правки
34	5, 8	зачеркивание нотного текста
35	5, 6	зачеркивание нотного текста
36	1, 6	зачеркивание нотного текста? росчерк пера?
38	1, 2, 4, 10	зачеркивание и исправление нотного текста
39	1, 8, 10	зачеркивание и исправление нотного текста
40	8, 9, 12	зачеркивание и исправление нотного текста
41	3, 5, 10	зачеркивание и исправление нотного текста
42	3, 4, 10, 11	зачеркивание и исправление нотного текста
43	1, 2, 3, 5, 8	зачеркивание и исправление нотного текста
	между 11–12	зачеркивание вербального комментария
44	5, 6, 11	зачеркивание нотного текста
	между 6–7	зачеркивание вербального комментария
45	5, 6, 8	зачеркивание и исправление нотного текста
	7	зачеркивание нотного текста и вербального комментария
47	10	зачеркивание нотного текста
48	7, 8	зачеркивание нотного текста

Таб. 10 (продолжение). Авторская правка на с. 33–59 тетради В¹ №130

Страница	Страница	Страница
49	2–5	зачеркивание тактовой черты партитуры
51	12	зачеркивание и исправление нотного текста
52	6	зачеркивание лишнего такта повтора (повтор выписан знаком сокращения нотного письма)
56	12	зачеркивание и исправление тактового размера

Композиционная рукопись «Увертюры на русскую тему» — гораздо более объемный и сложный, но при этом менее организованный по внутреннему устройству текст, чем *Эскизы* к обработкам причастных стихов. Причина — не только в активно выраженном переходе от прекомпозиции (*предварительные действия*: выбор материала, метризация, сегментация, *наброски, контрапунктические пробы*) к собственно композиционному этапу (*эскизы*), но и в ориентации на принципиально более сложную форму, что проявляется на всех этапах творческого процесса.

РАЗДЕЛ 3

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА В АВТОГРАФАХ: ЭТАПЫ И ПРИНЦИПЫ

3.1. О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ РАСШИФРОВКИ АВТОГРАФОВ

Приводимые в диссертации нотные примеры представляют собой расшифровки фрагментов из двух комплектов танеевских рукописей. Некоторые особенности расшифровок нуждаются в комментариях³⁴.

3.1.1. Степень полноты и точности

Прежде всего, при расшифровке предпринята попытка максимально полно и точно воспроизвести нотный текст автографов. Зачеркнутые участки нотного текста по возможности восстановлены: в *Эскизах* обработок причастных стихов они набраны мелкими нотами, поскольку воспроизведение зачеркивания затрудняет прочтение³⁵; в *Эскизах* же «Увертюры...» — приведены с зачеркиванием, а мелкие ноты соответствуют таковым в авторском написании³⁶. Отсутствующие в рукописи элементы оформления нотного текста (акколады, ключи, ключевые знаки) в расшифровку не вносятся. Из-за черновикового характера записи количество долей в тактах или в разных голосах может быть нестабильным. Направление штилей, особенности группировки длительностей также следуют рукописному источнику, даже если это не соответствует общепринятым нормам нотного письма. Буквальное сохранение таких деталей рукописного текста позволяет видеть твор-

³⁴ В приложении 1 содержатся расшифровки рукописи *Эскизов* обработок причастных стихов (В¹ № 360), в приложениях 2 и 3 — «Увертюры...» (В¹ № 130).

³⁵ Правки часто делаются внутри плотного многоголосия.

³⁶ Набор мелкими нотами сделан лишь в тех случаях, когда в одном и том же рукописном отрывке есть ноты двух разных размеров, что, вероятно, указывает на разное их значение. В тех же случаях, когда весь рукописный фрагмент записан мелкими нотами (например, чтобы поместиться в оставшемся пространстве страницы), он воспроизведен в обычном размере.

ческий процесс в его динамике. Сорасположение всех элементов на странице внутри воспроизводимых фрагментов рукописи, если оно не имеет принципиального значения, в расшифровке не воспроизводится.

Из танеевских помет и комментариев здесь приведены те, которые удалось прочесть: сегментация напева (горизонтальные скобки), буквенные обозначения сегментов (латиница), символные, числовые и вербальные пометы.

В *Эскизах* к обработкам причастных стихов — в случаях, когда авторская сегментация одноголосного напева отсутствует, но выполнена в гармонизованном или метризованном его варианте, — структурная разметка вносится в расшифровку из него; в таких случаях скобки, охватывающие сегменты, проведены пунктиром, а участки, изменяемые при метризации, отмечены скобками не над, а под нотоносцем. Рукопись «Увертюры...» не содержит сегментации одноголосных напевов как отдельного, зафиксированного на бумаге этапа работы. Поэтому в расшифровках такая разметка произведена, исходя из внутренней структуры первоисточников и дальнейшей контрапунктической работы композитора с мелосегментами.

Расшифровки, помещенные в приложениях, воспроизводят текст рукописей не полностью. Так, в *приложение 1* не включены гармонизованные напевы причастных стихов, поскольку их расшифровку и публикацию осуществила Н. Ю. Плотнова [219, с. 65–69]. О расположении гармонизаций относительно других этапов работы можно судить по фотокопии *Эскиза № 3*, приводимого ниже. Таким образом, в расшифрованном виде представлены только напевы причастных стихов и *контрапунктические пробы* Танеева к различным сегментам этих напевов.

Приложения 2 и 3, содержащие расшифровки автографов к «Увертюре на русскую тему», также нацелены на воспроизведение определенного прекомпозиционного этапа — *контрапунктических проб* — и не касаются второго раздела рукописи (с. 33–59), посвященного разворачиванию композиции в *эскизах*. При этом *наброски и эскизы* первого раздела в *приложениях 2 и 3* приведены.

3.1.2. Нумерации

Нумерация напевов соответствует танеевской (обиходной) в причастных стихах и представленной в сборнике Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных

песен». Контрапунктическим пробам присвоена нумерация, отражающая а) их принадлежность к определенному напеву, б) разрабатываемый в пробе материал сегмента/сегментов (авторский материал обозначен символом ©³⁷) и в) порядковый номер пробы, соответствующий предполагаемому распорядку работы Танеева. Отображается также соотношение различных сегментов в пробе: стыковка по горизонтали — расположением буквенных обозначений сегментов рядом друг с другом, контрапунктирование — через слэш (/).

При этом нумерация проб к причастным стихам незначительно отличается от таковой в «Увертюре...». Работая с причастными стихами, композитор исследует в каждом *Эскизе* только мелосегменты одного напева, причем гармонизация и контрапунктические пробы — два различных этапа, что очевидно благодаря расположению фрагментов на страницах рукописи. Поэтому в *Эскизах* к обработкам причастных стихов пронумерованы *только контрапунктические пробы*³⁸. В «Увертюре...» такому же четкому алгоритму работы Танеев не следует. Кроме того, он прodelывает различную работу, которая на первый взгляд контрапунктической не кажется: стыкует по *горизонтали* сегменты разных напевов, активно варьирует ритм сегментов³⁹, присочиняет к ним варианты продолжений, вводит, прорабатывает, пробует сочиненный материал как в контрапункте с сегментами, так и без них. Однако видоизмененный материал первоисточника, а также авторский материал — прежде всего основа для контрапунктических проб. Те же фрагменты, которые так и остаются вне процесса контрапунктического тестирования, образуют необходимый для понимания творческого процесса контекст. Таким образом, в «Увертюре...» нумеруются *все фрагменты* рукописи.

Помимо этого, в *Эскизах* к обработкам причастных стихов нумерация проб ведется как отдельно в каждом *Эскизе*, так и во всем документе. Общее число

³⁷ Знак © будет также фигурировать при публикации копий рукописных документов из архива.

³⁸ Сегменты, выписанные одногласно перед контрапунктическим их испытанием, также причислены к контрапунктическим пробам.

³⁹ Переритмизацию сегментов напева Танеев делает и при работе с причастными стихами, но в гораздо меньшем объеме.

контрапунктических проб в автографе отражает последовательная нумерация, приведенная в отдельной графе слева от нотного текста. В рукописи «Увертюры...» нумерация проб сквозная — от первой пробы до последней на с. 32.

Таким образом, обозначение *3a/b.6* в *Эскизах* к обработкам причастных стихов сообщает, что данная контрапунктическая проба относится к третьему напеву, в ней участвует, притом в контрапункте, материал двух сегментов — *a* и *b*, — и это шестая проба в данном *Эскизе*. А обозначение *10a/8cd.34* в *Эскизах* к «Увертюре...» показывает, что в данной пробе контрапунктируют между собой сегмент *a* из песни № 10 и сегменты *cd* (как мелодическое целое) из песни № 8, и это — 34-я проба от начала рукописи «Увертюры...». Ниже в Примерах 3–4 приводятся две страницы фотокопии *Эскиза* № 3 из рукописи обработок причастных стихов и первый разворот автографа «Увертюры на русскую тему», на которых показано, как выполнялась нумерация контрапунктических проб:

Пример 3. Нумерация контрапунктических проб в Эскизе №3, левая сторона разворота
 © «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр
 В¹ №360

3.0

Взпа-мать взынуто будет взпа-мать взынуто будет
 пра-вды ниво взпа-мать взынуто будет правды ниво отъ сына
 зла не ч-бо ит-ся отъ сына зла не ч-бо ит-ся

3a.1

3a.2

3a.3

3a.4

3a.5

Пример 3 (продолжение). Нумерация контрапунктических проб в Эскизе №3, правая сторона разворота. © «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ №360

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The notation is organized into four distinct sections, each with a label on the left:

- 3a/b.6**: The first section, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two staves of music. The first staff begins with a double bar line and a first ending bracket. The second staff continues the piece.
- 3a/b.7**: The second section, also in one flat. It features two staves. The first staff has a double bar line and a first ending bracket. The second staff continues the piece.
- 3c.8**: The third section, marked with a common time signature 'C'. It consists of two staves of music.
- 3a/b/c.9**: The fourth section, marked with a common time signature 'C'. It consists of two staves of music.

Below the fourth section, there are several empty musical staves, indicating that the page is a right-hand page of a spread.

Пример 4. Нумерация контрапунктических проб в рукописи «Увертюры...», с. 1.

© «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ № 130

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper, featuring several systems of staves. The notation is in a cursive, handwritten style. The systems are labeled with numbers and circled 'C' symbols, indicating different contrapuntal sketches:

- 8d/C.1**: The first system, consisting of two staves.
- 10a/C.2**: The second system, consisting of two staves. It includes handwritten annotations in Russian: "на ср. и басовых" (on middle and bass staves), "и диссонансов" (and dissonances), "используя" (using), and "второй октавы" (second octave).
- 10a"/C.3**: The third system, consisting of two staves.
- 8cd/C.4**: The fourth system, consisting of two staves. It includes the handwritten word "Alen" above the first staff.
- 10a"/C.5**: The fifth system, consisting of two staves.
- 10a"/10a.6**: The sixth system, consisting of two staves.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, stems, and clefs, all written in black ink.

Пример 4 (продолжение). Нумерация контрапунктических проб в рукописи «Увертюры...», с. 2.
© «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ № 130.

©.7

8/10a/©.8

Fuga 8/10a/©.9

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, there is a circled number '7'. Below it, a key signature of one sharp (F#) is indicated. The first staff contains a few notes and rests. The second staff is labeled '8/10a/©.8' and contains a dense melodic line. The third staff is labeled 'Fuga 8/10a/©.9' and begins a fugue with a complex rhythmic pattern. The subsequent staves (4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11) continue the fugue with intricate counterpoint and various rhythmic figures. The notation is dense and complex, characteristic of a fugue. There are some ink smudges and stains on the page, particularly in the lower half.

3.1.3. Порядок расположения контрапунктических проб

Порядок расположения контрапунктических проб в расшифровках соответствует расположению на страницах танеевской рукописи не буквально. Изменения в расположении проб внутри каждого *Эскиза* к обработкам причастных стихов позволяют наглядно показать особенности работы с одинаковыми сегментами напева. Следить же за предположительным порядком появления проб в рукописи можно по последней цифре в их нумерации. Той же цели — представить «каталог» контрапунктических проб на каждый испытываемый мелосегмент или несколько мелосегментов — подчиняется принцип расположения фрагментов и в расшифровке автографа «Увертюры...» в приложении 2. Здесь перестановки фрагментов относительно их положения в рукописи более существенные, так как работа не велась с той же степенью последовательности и методичности, что и в *Эскизах* обработок причастных стихов.

Внутри комплектов на определенный материал пробы сгруппированы по контрапунктическому принципу: как *первоначальное и производные соединения*⁴⁰. Особенно заметные перестановки в порядке следования фрагментов этот принцип вызывает в приложении 2 — расшифровке рукописи «Увертюры...». Применение этого принципа требует развернутого пояснения, несмотря на кажущиеся очевидность и простоту (соответствующий комментарий см. в Разделе 4, с. 96–97).

Последний раздел таблицы в приложении 2 посвящен фрагментам, в которых композитор работает только с сочиненным материалом. Они также сгруппированы по тематическому принципу.

В приложении 3 — сравнительно с приложением 2 — фрагменты танеевской рукописи расположены в точном соответствии с их порядком в автографе. Данное приложение позволяет представить, насколько по-разному мог протекать творческий процесс композитора и, кроме прочего, позволяет легко находить необходимый фрагмент по последней цифре в нумерации.

⁴⁰ Сам Танеев фиксирует количество вариантов контрапунктических проб со сходными приемами работы на материале одного сегмента в напеве № 3, что отражено отдельной нумерацией в нотном тексте.

3.1.4. Комментарии к расшифрованным фрагментам

Комментарии расположены в правом крайнем столбце таблиц приложений. Здесь содержится информация о виде контрапунктической техники в фрагменте, о его структуре, функции в группе контрапунктических проб (первоначальное, производное соединения). Зафиксированы параметры имитационных соединений и показатели вертикальных перестановок (J_v) в случае применения вертикально-подвижного контрапункта в чистом виде. Индекс горизонтальных перемещений, как правило, не указан, так как в канонических построениях о нем можно судить по обозначенным расстояниям вступления (РВ). Для соединений с удвоением голосов указание на интервал удвоения заменяет обозначение величины J_v .

3.2. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА С НАПЕВАМИ В ЭСКИЗАХ К ОБРАБОТКАМ ПРИЧАСТНЫХ СТИХОВ

3.2.1. Принципы отбора музыкального материала для работы

Мелодическим источником *Эскизов* служат напевы причастных стихов из «Обихода нотного церковного пения»⁴¹:

«Творяй ангелы» греческого роспева,
«В память вечную»,
«Чашу спасения прииму»,
«Во всю землю»,
«Спасение соделал еси»,
«Радуйтесь, праведнии» киевского роспева.

Понять, на основе каких соображений и принципов подходил Танеев к выбору напевов причастных стихов, можно из уже цитированного письма к Чайковскому от 10 августа 1881 года:

⁴¹ По всей видимости, Танеев пользовался одним из переизданий первой редакции «Обихода», но каким именно — судить трудно. Например, «Творяй ангелы», как его переписывает композитор, совпадает с изданием «Обихода» 1860 года. Н. Ю. Плотникова, анализируя хоровую обработку этого причастного стиха, приводит первоисточник, по всей видимости, по другому изданию [121, с. 231–232]. С другой стороны, в остальных напевах, переписанных Танеевым, есть незначительные расхождения с тем видом, в котором они даны в «Обиходе» 1860 года.

«...Предпринимая сочинение целой службы всенощной или обедни, следует ограничиться одними неизменяемыми песнопениями. <...> Во время обедни поются причастные стихи <...>

<...> Только в тех случаях, когда текст отдельного песнопения *короток*, можно прибегнуть к другому способу обработки (отличному от элементарной гармонизации — комментарий автора. — М. М.), с которого начинается истинное искусство, богатство и бесконечное разнообразие форм, простор для художественной мысли. Это есть область *контрапунктической обработки мелодии*» [178, с. 74–75]⁴².

В конспекте консерваторской лекции о вокальных формах, включенной в программу курса музыкальных форм 1897 года, Танеев выразил ту же мысль относительно оратории: «Текст должен б[ыть] кратким: 1, 2 или 3 фразы» [161, с. 45]. Краткость словесного текста способствует доступности его для восприятия в условиях имитационно-контрапунктической ткани.

Кроме того, необходимо, чтобы напев не входил в неразрывный цикл песнопений и мог послужить основой автономного произведения. Так, на одной из страниц переплетенного тома В¹ № 534 под нотами стихир киевского роспева «Ангельския предыдите силы...» композитор замечает: «На стихир нельзя писать имитации. Оказывается, что стихир поется штук по восемь за раз»⁴³.

Вербальные тексты причастных стихов не превышают двух-трех фраз. Напев их имеет двухчастную структуру АА₁: вторая часть — *Аллилуиа* — повторяет напев первой части.

Возможно, при выборе напевов для обработки Танеев руководствовался высказыванием Д. В. Разумовского, чьи лекции по церковному пению в консервато-

⁴² Известно высказывание А. Т. Гречанинова по поводу применения фугированных форм в обработках церковных напевов: «...слова должны произноситься одновременно или, при контрапунктической разработке, [должны быть] так искусно распределены между голосами, чтобы слушатель совершенно отчетливо мог следить за текстом. Форма фуги или даже фугетты представляет в этом отношении некоторое затруднение, но не такое, чтобы совершенно этою формою не пользоваться. При многократном повторении одного слова, например, аллилуйя, затруднение это исчезает» (цит. по: [122, с. 175–176]).

⁴³ Эта запись датирована Танеевым 1880 годом.

Примечательно, что наряду с текстами Псалтыри именно тексты стихир положены в основу многих русских духовных концертов: «Слава в вышних Богу» (Д. С. Бортнянский, С. И. Давыдов, С. А. Дегтярёв, В. А. Пашкевич и другие композиторы), «Преславная днесь» (С. А. Дегтярёв), «Покаяния отверзи ми двери» (А. Л. Ведель).

рии начинающий композитор слушал в 1871–1873 годах. Разумовский утверждал, что «мелодия киевского роспева легко принимает гармонию» [135, с. 191].

Итак, самый первый (точнее, предварительный) этап работы составляет выбор материала. Танеев переносит в нотную тетрадь первые части напевов причастных стихов (до *Аллилуиа*) в соответствии с «Обиходом». Следующий этап связан с анализом напевов и разворачивается сразу в двух направлениях: 1) сегментация напева и 2) его метризация.

3.2.2. Сегментация и предварительная метризация напевов

Сегментация позволяет приблизиться к материалу, ощутить присущие ему принципы строения и разворачивания, оценить потенциальные возможности его имитационно-контрапунктической разработки на уровне относительно мелких частей напева. Метризация обеспечивает возможность контроля над вертикалью в многоголосии.

Можно предположить, что эти аналитические действия производились фактически одновременно: в них реализуется одно направление мысли, координируются ежемоментный контроль над разворачиванием напева (нота за нотой, доля за долей, такт за тактом) и более крупное членение — интонационно-смысловое и синтаксическое. Здесь хорошо видна взаимозависимость: с одной стороны, многоголосно изложенный напев сегментируется, укладываясь в метрическую сетку там, где она не противоречит материалу и не вызывает его сопротивления (см. *Эскизы* № 2, 3, 5, 6); с другой стороны, достаточно упорядоченный в метрическом отношении напев позволяет четко выявить не только границы, но и внутренний пульс отдельных фрагментов (см. *Эскизы* № 4, 6, 7).

Подход Танеева к сегментированию в разных напевах различен. В *Эскизе* № 2 композитор членит напев дробно: на десять сегментов. При этом Танеев обращает внимание на принцип вариантного разворачивания мелодии с опорой на три базовых элемента, различающихся мелодическим и ритмическим рисунком. Не случайно в этом напеве для обозначения сегментов использованы лишь три литеры: *a*, *b*, *c*. Как уже было сказано, не все сегменты, обозначенные дугообразными скобками — «лигами», — снабжены опознавательными литерами. В этом смысле

примечателен выбор обозначаемых сегментов: литерами *a* отмечены (кроме базового, первого) ладовый и ритмический варианты, литерами *b* и *c* обозначены различные версии «обращенного» варианта (Пример 5). Таким образом, здесь подчеркнут момент вариантного обновления, а не собственно повторности.

Пример 5. Сегментация напева причастного стиха № 2

The musical score for Example 5 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with segment labels 'bis', 'a', 'b', and 'a' above it. The middle and bottom staves are in bass clef and contain accompaniment with segment labels 'c' and 'a' below them. The music is in 3/4 time and ends with a double bar line.

В *Эскизах* № 3, 4, 6, 7 сегменты представляют собой достаточно протяженные построения, напев членится на 4–5, а в № 7 — всего на 2 части. Литеры здесь служат обозначению скорее порядка сегментов, нежели их ритмоинтонационного содержания⁴⁴ (см., например, сегментацию напева № 3 в Примере 6). В перечисленных напевах гораздо выше, чем в № 2 и 5, удельный вес повторности с минимальными изменениями: с иной кадансирующей формулой или на другой высоте, но с сохранением всех ладовых особенностей. В данном случае построения, содержащие точный или почти точный повтор, по большей части не сопровождаются ни «лигами», ни литерами.

Пример 6. Сегментация напева причастного стиха № 3

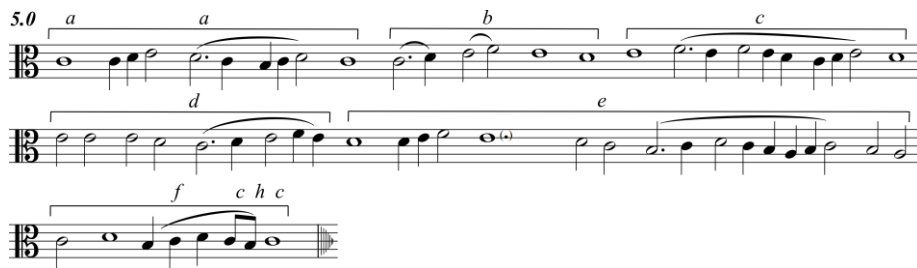
The musical score for Example 6 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with segment labels 'a' and 'b' above it. The middle and bottom staves are in bass clef and contain accompaniment with segment labels 'c' and 'd' below them. The music is in 3/4 time and ends with a double bar line.

Укрупнение сегментов связано прежде всего со свойствами самих напевов, а именно — с соотношением в них словесных и музыкальных цезур. В двух последних из названных причастных стихов цезуры напева совпадают с окончаниями строк вербального текста. В № 2 и 5, напротив, внутреннее музыкальное членение более дробно, чем построчное.

⁴⁴ Так, в напеве № 3 сегменты, обозначенные литерами *b* и *d*, отличаются лишь окончаниями; но здесь, в отличие от напева № 2, Танеев подчеркивает различие — вероятно, обдумываемая сегментация в контексте мотетной формы.

При сегментации напева «Во всю землю» (№ 5, Пример 7) Танеев, с одной стороны, как и в «Творяй ангелы», учитывает прихотливое дыхание цезур, откликающихся на краткие словесные синтагмы, а с другой, более общо дифференцирует сегменты, содержащие вариантный повтор, обозначая их как разные пятью литерами в алфавитном порядке:

Пример 7. Сегментация напева причастного стиха № 5



Более крупное членение напева выявляет его свойства, важные для работы композитора над целостной формой. Дробное же позволяет глубже проникнуть в интонационную лабораторию, где заготавливается материал для всей многоголосной ткани. Однако, забегая вперед, можно сказать, что при контрапунктической работе различия в подходе к сегментации сглаживаются. Крупные сегменты очень часто разрабатываются по частям, мелкие же — не все становятся объектом контрапунктического тестирования. Важно подчеркнуть, что независимо от величины обозначаемых сегментов, внимание Танеева сосредоточено на элементах напева, дающих *различный* материал для контрапунктической работы.

3.2.3. Окончательная метризация,

корректировка ритмической структуры напева и его гармонизация

Гармонизация Танеева соответствует концепции обработок церковных напевов, сложившейся у В. Ф. Одоевского в 1860-е годы: мелодия помещается без изменений в верхнем голосе, в вертикали — только «совершенные трезвучия» и секст-аккорды в чистой «диатонической гамме» [115, с. 50–61, 61–66]. Как отмечает Танеев в уже цитированном письме к Чайковскому, такой тип гармонизации нашел воплощение в обработках Н. М. Потулова.

Опыт гармонизации напевов Танеевым находится вне рамок данного исследования, здесь же необходимо подробнее остановиться на метризации и корректировке ритмической структуры напева⁴⁵.

Метризуя напевы, Танеев, по существу, укладывает их ритм в прокрустово ложе регулярного метра, преимущественно — в размере $\frac{4}{4}$ или $\frac{2}{2}$. Сопротивление материала при этом в разных напевах различно. Так, ритм первого сегмента в № 7 (в танеевском обозначении) укладывается в размер $\frac{4}{4}$ совершенно естественно. Минимальные изменения вносятся в ритмику напева № 3: длительности в конце строк дотягиваются до полного такта. В остальных напевах изменения при метризации затрагивают пропорции ритмоформул.

Различная сопротивляемость материала обусловлена конкретным соотношением естественной времяизмеряющей единицы, заложенной в ритме напева, и избираемой Танеевым тактовой меры. Под *естественной времяизмеряющей единицей* в данном случае подразумевается наибольшая из длительностей, которая позволяет стабильно измерять весь напев или относительно завершённую его часть (то есть служить их тактовой мерой), не внося в их течение ритмических противоречий⁴⁶.

В первых двух строках «Радуйтесь, праведнии» (№ 7, Пример 8) такая единица составляет целую (с внутренней пульсацией четвертными) и совпадает с танеевским тактом. Периодичность, присущая ритму данной части напева, сообщает ему особую, почти танцевальную упругость. В третьей строке этого же напева, для которой естественной мерой служит половинная, периодичность нарушают асимметричные соотношения ритмоформул напева. Следуя друг за другом, ритмические фигуры образуют пропорцию 3:4, что можно отобразить с помощью переменного тактового размера. Танееву приходится выбирать между трех- и

⁴⁵ Гармонизованные напевы причастных стихов опубликованы в: [219, с. 65–69].

⁴⁶ В. М. Холопова пишет о *мономерности* как о «весьма последовательно выдержанном принципе организации» знаменного распева. В роли счетной единицы выступает крюк, отображаемый в современной нотации половинной длительностью. В ритмике же трех позднейших распевов (болгарского, киевского и греческого), как пишет исследователь «*принцип мономерности достиг абсолюта*» [177, с. 44, 81].

двудольностью. Явное преобладание фигур «на три», их повторность, очевидно, определяют его выбор. Только при метризации этого напева композитор меняет размер с $\frac{4}{4}$ на $\frac{3}{2}$, подчеркивая начало нового раздела. Таким образом, асимметрия, возникающая в третьей строке напева как результат аддитивной ритмики, здесь оказывается подчинена закономерностям дивизивной организации, что, в сущности, подсказано ритмическими особенностями самого напева: периодичностью ритмического движения в первых двух строках и повторностью ритмоформул в третьей. Сходным по смыслу изменениям подвергается и ритмика напева в *Эскизе № 3*.

Пример 8. Метризация напева причастного стиха № 7

The musical score consists of three systems of notation. The first system is in 3/2 time and contains two staves of music. The second system is in 3/4 time and contains two staves. The third system is in 3/2 time and contains three staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes, rests), slurs, and dynamic markings 'a' and 'b'. The first system is labeled '7.0' and the second system is labeled '(7.0)'.

Иной смысл получают метризация напева и вносимые ею изменения ритмики в остальных *Эскизах*. Естественная счетная единица в них всегда меньше избираемого Танеевым тактового размера. В результате ритмическое движение в данных напевах подвергается коррекции при метризации более существенно.

Заслуживают внимания три момента, свидетельствующие о чуткости Танеева к природным свойствам ритмики напевов. Во-первых: вносимые им изменения ритма минимальны, они ограничиваются территорией такта и никогда не затрагивают более высокого уровня временной организации напевов. Поэтому асимметрия, присущая аддитивной структуре развертывания, на уровнях крупнее такта сохраняется.

Во-вторых: композитор старается избирать в качестве *счетной доли* естественную времяизмеряющую единицу напева. Для напевов в *Эскизах № 3, 4 и 6* это половинная. (Напомним, что при метризации данных напевов длительности со-

кращены вдвое: по сути, размер $\frac{4}{4}$ соответствует $\frac{4}{2}$). Для напева в *Эскизе № 5* естественной единицей является четвертная. Ритм здесь особенно сложен, асимметрия соотношений присутствует на всех уровнях, от кратких ритмоформул слогораспева до строк напева. Танеев оставляет длительности без двукратного уменьшения, и четвертная в его тактировке также соответствует счетной единице первоисточника. Таким образом, реальный темп развертывания событий в напеве сохранен (Пример 9).

Пример 9. Метризация напева причастного стиха № 5

В-третьих, измеряя ритмическое пространство единой тактовой мерой, Танеев внимателен к долготному выделению слогов (часто совпадающему со словесными ударениями), совмещая их с метрически сильной долей.

Необходимо отметить, что Танеев осуществляет метризацию независимо от свойств ритмической организации напевов — как систему регулярного отсчета времени, обеспечивающую возможность контроля над вертикалью в многоголосии, ориентированном на нормы строго стиля⁴⁷.

⁴⁷ Предварительная работа с церковными напевами Д.С.Бортнянского — первого, кто на рубеже XVIII–XIX веков обратился к знаменному распеву и другим старинным песнопениям, — предшествовала совершенно иному типу обработки, ориентированному прежде всего на гармонизацию напевов. Вот как ее описывает М.Г.Рыцарева: «Мелодические контуры сохраняются лишь в той мере, в какой они отражают подразумеваемую гармоническую последовательность. Почти лишив мелодию распевов, Бортнянский создает из ее опорных звуков совершенно новую линию, в которой острые вводнотонные интонации, облеченные в речевой ритм, чередуются с закругленными, мягкими кадансовыми распевами. Несмотря на большие отличия его мелодии от

3.3. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА С НАПЕВАМИ В ЭСКИЗАХ К «УВЕРТЮРЕ НА РУССКУЮ ТЕМУ»

3.3.1. Принципы отбора музыкального материала для работы

Материалом для «Увертюры...» послужили три песни «Как за речкою да за Дарьею» («Про татарский полон») № 8–10, находящиеся в разделе *Былины и повествовательные песни* сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» [214, с. 17–22]⁴⁸. Выбор именно трех напевов в качестве тематической основы мог быть связан с уже имеющимися образцами данного жанра в русской музыке — увертюрами на темы трех русских песен Н. А. Римского-Корсакова и М. А. Балакирева. Однако способы обращения с напевами обнаруживают не столько желание следовать уже опробованным моделям, сколько потребность найти собственные решения на пути взаимодействия русского национального мелоса и европейского симфонизма. Вместо преимущественно вариационной работы с темами, при которой они хоть и меняют свой характер, но сохраняют целостность и узнаваемость, Танеев использует контрапунктическую технику и выстраивает форму, которая во всех разделах содержит очень плотную полифоническую ткань, выросшую из различных сегментов напевов, при этом в исходном виде в «Увертюре...» появляется только напев № 10⁴⁹. По всей вероятности, при выборе первоисточников Танеев ориентировался на свойства материала, позволявшие работать с ним избранным способом.

Примечательно, что Танеев обращается к трем вариантам *одной* песни (Пример 10). Такой набор обеспечивает не столько разнообразие и контрастность материала, сколько богатство и многообразие *единого* интонационного поля:

всех приведенных вариантов оригинального напева, в ней сохранен их основной принцип — полная синтаксическая свобода» [143, с. 260].

⁴⁸ На несоответствие танеевского названия «Увертюра на русскую тему» ее тематическому составу, опирающемуся на *три напева*, первым указал в своем исследовании С. В. Евсеев [57, с. 105].

⁴⁹ С. С. Богатырёв в статье «Неизданная „Увертюра...“ на русскую тему C-dur С. И. Танеева» обращает внимание на своеобразие композиторского подхода к материалу: «Танеев в своей увертюре указал на другой, более трудный и сложный путь: не варьировать тему целиком, а, используя отдельные ее интонации, строить на их основе новые образования, более крупные по масштабам, чем сама тема» [16, с. 129].

Пример 10. Напевы № 8–10 из сборника Н. А. Римского-Корсакова

«100 русских народных песен». Общие мелодические обороты

№ 8 *Andante*
p



Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду-ван ду - ва-ни-ли.

№ 9 *Andantino*
mp



Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду-ван ду - ва-ни-ли.

№ 10 *Andante*
p



Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду-ван ду - ва-ни-ли.

Напевы имеют общий набор мелодических оборотов, фигурирующих в напевах в нескольких вариантах и выделенных в примере квадратными скобками⁵⁰:

- восходящая кварта или ее вариант со вспомогательной секундой — (1);
- опевание от верхнего звука в объеме малой терции (2);
- оборот с симметричным разнонаправленным движением, также в амбитусе малой терции (3)⁵¹;
- опевание из центра в объеме большой терции (а также малой при секвенцировании) (4).

В контрапунктических пробах композитор активно комбинирует материал сегментов *разных* напевов, сочетая их по горизонтали, вертикали, диагонали; модифицирует, видоизменяя их интонационно и ритмически таким образом, что иногда трудно определить, какому напеву принадлежит прорабатываемый сегмент⁵².

Помимо интонационной общности на уровне мотивов, все три напева обнаруживают сходную логику развертывания ладовых структур. Каждый из напевов

⁵⁰ Общих интонаций в напевах больше, чем показано в примере. Здесь выделены мотивы, родство которых, судя по контрапунктическим пробам, важно для Танеева.

⁵¹ В напеве № 8 этот мотив несимметричен, однако Танеев многократно тестирует его контрапунктические возможности в том виде, который подчеркивает совпадение с обращенным начальным мотивом напева № 9.

⁵² С. С. Богатырёв указывает на «любопытное обстоятельство» — совпадение интонаций мелодии одного из разделов разработки «Увертюры...», образованной из напева № 10, с окончанием песни № 8 [16, с. 122–123]. Ощущение, что мелодический материал вырастает из одного источника, действительно, очень сильное, однако из рукописей понятно, что дело не в случайном совпадении, а в проработке разных напевов, выявляющей и подчеркивающей их родство.

развертывается в переменном ладу. Соотношение опор и порядок их появления в напевах если и не совпадают, то оказываются очень близки (Пример 11)⁵³:

Пример 11. Ладовые опоры напевов №8–10 из сборника Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен»



Собранные в гармонический комплекс, эти опоры могут либо сложиться в обращение малого минорного септаккорда (№10), либо стать основой и для малого минорного, и для малого уменьшенного септаккордов (№8, 9). Композитор многократно использует первый вариант гармонической вертикали в характерной, узнаваемой фигурации в качестве своеобразной лейтгармонии «Увертюры...»⁵⁴ и задействует этот *переменно-ладовый каркас* уже на стадии прекомпозиции — в набросках, контрапунктических пробах и эскизах (Пример 12):

Пример 12. Переменно-ладовый каркас в контрапунктических пробах «Увертюры...»

©.19



9a¹/©.56



©.50



8cd/©.90



⁵³ Относительно напева №10 С. С. Богатырёв пишет: «Знатоки музыкального фольклора берут под сомнение подлинность этой песни, чистоту ее стиля. В особенности ненародным (так в статье! — прим. автора — М. М.) является, по их мнению, последняя фраза песни. Таково мнение проф. К. В. Квитки, который отдает предпочтение другому напеву про татарский полон, напечатанному в сборнике Н. А. Римского-Корсакова под №8» [16, с. 116].

⁵⁴ Благодаря изложению с тем же типом фигурации другие структуры септаккордов — малый уменьшенный, большой минорный, большой мажорный — воспринимаются как варианты этой лейтгармонии. Но они появляются эпизодически, тогда как малый минорный служит гармонической основой крупных разработочных разделов завершенной «Увертюры...».

Пример 12 (прод.). Переменно-ладовый каркас в контрапунктических пробах «Увертюры...»

©.80 8cd⁴/8cd/©.108

©.95 *trombone* ©.118.

©.96 *introd.* ©.117.

Слева приведены фрагменты, в которых представлен собственно *переменно-ладовый каркас*. Танеев тестирует этот материал, меняя направление движения фигурации, плотность изложения, ритм, высоту, гармоническую краску. Справа расположены пробы, в которых лейтгармония и ее варианты контрапунктируют различному материалу — как одноголосному (это темы двух будущих разделов разработки и тема интродукции), так и, например, трехголосной канонической секвенции в обращении со сменой направления движения материала. Примечательно, что во всех случаях гармоническая природа этого движения «соперничает» с мелодической: тон септимы возникает как вспомогательный к основному и ведет себя в соответствии с этим. В некоторых же примерах благодаря равномерному движению крупными длительностями переменно-ладовый каркас воспринимается как своего рода *santus firmus* (примеры 8cd/©.90 и 8cd⁴/8cd/©.108).

Таким образом, комплект вариантов песни дает композитору не только единую интонационную основу, но и позволяет сделать хоть и локальное — не выходящее за пределы одной композиции, — но важное обобщение на уровне гармонии как «конспекта» ладовой структуры первоисточников.

Можно предположить, что материал не просто пленил Танеева, но удовлетворял по многим параметрам: оказался интересным с точки зрения сочетания интонационного единства и мелодической вариантности, удобным для разнообразной и разноплановой контрапунктической проработки, пригодным для разработочно-вариационных изменений и, соответственно, выстраивания симфониче-

ской формы. Кроме того, благодаря своим особенностям, материал удачно вписывался в концепцию поиска гармонии и формы «русского стиля».

3.3.2. Предварительная работа: сегментация и переметризация

В рукописи «Увертюры...» отсутствуют зафиксированная на бумаге предварительная работа как отдельная, самостоятельная стадия, что может привести к мысли о наличии подобных записей в другом автографе. Но, скорее всего, в них не было необходимости⁵⁵. Материал относительно прост: прекомпозиционные действия легко произвести мысленно непосредственно перед дальнейшей его проработкой.

Напевы из сборника Римского-Корсакова уже метризованы, но Танеев в ходе работы их переметризует и ритмически варьирует. Важным моментом на этой стадии подготовительных действий, как в цикле обработок причастных стихов, так и здесь является приведение метра к стабильности и постоянству. Это обеспечивает возможность контроля над вертикалью в многоголосии. Так, напев № 10 в сборнике Римского-Корсакова имеющий свободно-переменный метр в первых двух фразах (смена $\frac{3}{4}$ на $\frac{4}{4}$) для контрапунктического испытания приводится к единому метру: чаще трехдольному — $\frac{3}{4}$ или $\frac{6}{4}$, реже двухдольному — $\frac{4}{4}$ ⁵⁶.

Структурное деление напевов также производится во время их контрапунктического испытания. Причем границы сегментов не зафиксированы более или менее четко — как это было в обработках причастных стихов, — но очень подвижны.

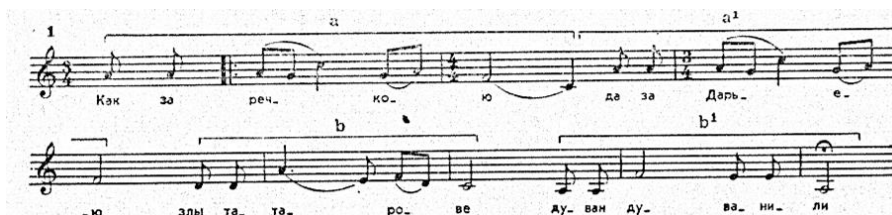
Сам композитор не обозначает сегменты ни скобками, ни литерами. Сегментация одного из напевов, положенных в основу «Увертюры...», — № 10 — осуществлена и показана в статье С. С. Богатырёва [16, с. 116]⁵⁷ (Пример 13).

⁵⁵ В рукописи В¹ № 441 также отсутствует фиксация этого этапа работы.

⁵⁶ В интродукции завершённой «Увертюры...» этот напев один раз проводится в соответствии с первоисточником.

⁵⁷ Сегментация песен № 9 и 8 — именно в таком порядке — в работе Богатырёва выполнена фрагментарно, что связано с гораздо меньшим использованием этих напевов в «Увертюре...».

Пример 13. Сегментация напева № 10 С. С. Богатырёвым



Эта сегментация отражает не только деление напева на фразы, но и образующуюся благодаря вариантной повторности масштабнo-тематическую структуру пары периодичностей: aa_1bb_1 .

Однако в контексте контрапунктической (как имитационной, так и неимитационной) проработки материала кажется необходимым внести уточнение в обозначение сегментов. Так, второй сегмент, действительно, почти дословно повторяет материал первого (кроме последней ноты) и может быть обозначен a^1 . Зато третий и четвертый существенно отличаются интонационно, что имеет принципиальное значение для контрапунктических возможностей материала, поэтому целесообразно обозначить их разными литерами: b и c .

Крупная, пофразовая синтаксическая разметка остальных напевов производится в настоящей работе с учетом не столько общего сходства сегментов, сколько различий, существенных при их контрапунктическом испытании (Пример 14):

Пример 14. Крупная сегментация напевов № 8–10

Пофразовая сегментация, введенная здесь для удобства обозначения фрагментов рукописи, не всегда соответствует танеевской (мыслимой, прочитываемой по контрапунктическим пробам). Не все из обозначенных сегментов используются

в работе, а те, что задействованы — тестируются с разной степенью тщательности и полноты⁵⁸.

Более дробное — мотивное и субмотивное — сегментирование, напротив, сделано исходя из текста контрапунктических проб, и фиксируется при помощи букв фразового сегмента и штрихов (количество штрихов соответствует порядковому номеру мотива). Такое сегментирование касается первых фраз напевов №9 и 10 (Пример 15):

Пример 15. Дробная сегментация напевов №9–10

№9
Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду-ван ду - ва-ни - ли.

№10
Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду-ван ду - ва-ни - ли

Заглавный мотив напева № 10, обозначенный как *a'*, представлен на схеме в трех вариантах, различных по протяженности, на деле же их гораздо больше — в ходе контрапунктического тестирования Танеев переосмысливает этот мотив ритмически и метрически. Кажется излишне громоздким присваивать в каждом случае мотиву разное наименование.

В напеве же № 8 дробное сегментирование актуально в последней фразе, состоящей из секвентного повтора мотива. В этом напеве, в отличие от напева № 10, Танеев вычленяет мотив, начиная с сильной доли, нарушая цезуру между третьей и четвертой фразами⁵⁹ (Пример 16):

Пример 16. Дробная сегментация напева № 8

№8
Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду-ван ду - ва-ни-ли.

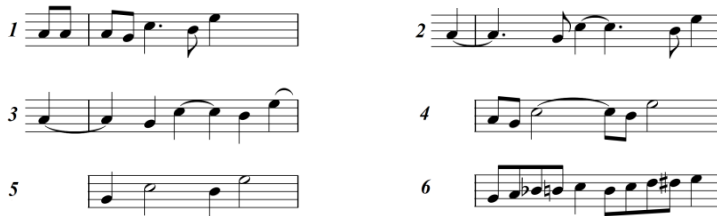
Реальный набор сегментов и их вариантов, возникающий в результате метроритмического и интонационного изменения материала, оказывается еще шире

⁵⁸ Для примера: сегменты *8a* и *8b* вообще не появляются в контрапунктических пробах по отдельности, участок напева *8ab* появляется однажды, *8c* — 5 раз, *8d* — 11, зато фрагмент *8cd* — 57 раз. Подробнее о работе с сегментами пойдет речь в Разделе 4 настоящей работы.

⁵⁹ Эта цезура — самая слабая в напеве. Она возникает благодаря инерции ритма, но смягчается цельностью мелодического оборота и вербальной синтагмы.

представленного выше. Так, например, мелосегмент, обозначенный как *10a'*, фигурирует в рукописи в шести основных вариантах. В одних на первый план выходит синкопированное секундовое задержание (варианты 2 и 3), в других — активная кварта (5 и 6), в третьих — обе интонации в равной степени (1 и 4)⁶⁰ (Пример 17):

Пример 17. Варианты мелосегмента *10a'*



Безусловно, возникновение подобного рода «игры» с материалом связано с ориентацией композитора на крупную симфоническую форму. Кроме того, такие изменения соответствуют природе первоисточника: повторение с переакцентировкой — характерное качество бытования мотива-попевки в народной традиции. Однако чрезвычайно важно, что эти модификации возникают *внутри имитационных построений*⁶¹ (для сегмента *10a'* — канонические секвенции) и служат, в первую очередь, созданию большего разнообразия задержанных диссонантных вертикалей в многоголосии, то есть имеют прикладное контрапунктическое значение.

Кажется, что при работе над «Увертюрой...» материал напевов воспринимается Танеевым как некая музыкальная праматерия, не обладающая устойчивыми связями между составляющими ее элементами, и потому пластично изменяемая. Из различных частиц, путем контрапунктической и вариационно-вариантной проработок (подчас взаимозависимых) должно появиться новое целое, которое несет в себе свойства первоисточника, но не использует его в качестве композиционного каркаса.

Подвижность границ сегментов, взаимопроникновение интонаций различных напевов, принципиальное небрежение целостной их структурой — следствие направленности на композицию, пронизанную разработочными процессами: вы-

⁶⁰ Для удобства все варианты приведены в примере на одной высоте.

⁶¹ Появляющиеся в одноголосии варианты мелосегментов чаще всего также оказываются «отформатированы» под определенный контрапунктический замысел, что видно из дальнейших проб.

членением, мотивным дроблением, варьированием и вариантным переосмыслением. Кроме того, это шаг на пути к композиции, подчиненной идее сквозного интонационного родства. Однако подчеркнем еще раз — первостепенным фактором, определяющим как характер метроритмических вмешательств в напевы первоисточника, так и тип их структурного дробления, является ориентация на контрапунктическую работу, потребности этого вида техники.

РАЗДЕЛ 4

КОНТРАПУНКТИЧЕСКАЯ РАБОТА В АВТОГРАФАХ: РАСПОРЯДОК И ХАРАКТЕР

4.1. РАСПОРЯДОК

Текстологическое описание рукописей и обзор предварительной работы в них выполнены отдельно для каждого комплекта *Эскизов*. Анализировать же *контрапунктическую работу* с напевами целесообразно, опираясь на оба документа вместе, поскольку на этом этапе, при незначительных отличиях, они реализуют сходные установки композитора сходными же способами.

В обоих комплектах автографов преобладающее количество фрагментов — *контрапунктические пробы*, основной по значимости тип рукописного текста, представляющий важнейший этап прекомпозиции. Танеев считает, что именно с контрапунктической обработкой мелодии связаны «истинное искусство, богатство и бесконечное разнообразие форм, простор для художественной мысли» [178, с. 75].

Подтверждением сказанному может служить количество контрапунктических проб в обоих комплектах автографов: общее число контрапунктических проб на семь напевов причастных стихов — 83 (*Эскиз №2* — 33, *Эскиз №3* — 9, *Эскиз №4* — 14, *Эскиз №5* — 10, *Эскиз №6* — 15, *Эскиз №7* — 2), на сегменты трех напевов «Как за речкою да за Дарьею» — 145.

Напомним: в *Эскизах* к причастным стихам контрапунктические пробы следуют за выписанным одногласно напевом и его гармонизацией. На предварительных стадиях производится метризация и сегментация мелодического первоисточника. Затем испытываются контрапунктические возможности первоисточника — сегмент за сегментом, в порядке их следования в напеве, причем текст разво-

рачивается на страницах соответственно ходу работы ⁶², что, вероятно, связано с ориентацией на многозвенную имитационную мотетную форму, в которой сам напев служит каркасом будущей композиции ⁶³. Каждый новый сегмент напева может испытываться в контрапункте или в мелодической связке с последующими или предшествующими сегментами. Таким образом, контрапунктические пробы образуют хорошо обозримые группы, в которых легко просматриваются изменения от первоначального соединения к производным. Все отмеченные композитором мелосегменты ⁶⁴ испытаны контрапунктически — с разной степенью подробности, но последовательно (Таблица 11):

Таблица 11. Контрапунктические пробы. Причастные стихи

№ 2 Творяй ангелы		№ 3 В память вечную		№ 4 Чашу спасения прииму		№ 5 Во всю землю		№ 6 Спасение соделал еси		№ 7 Радуйтесь, праведнии	
сегмент напева	число проб	сегмент напева	число проб	сегмент напева	число проб	сегмент напева	число проб	сегмент напева	число проб	сегмент напева	число проб
2a	14	3a	8	4a	8	5a	3	6a	3	7a	1
2b	14	3b	3	4b	3	5b	1	6b	2	7b	1
2ab	4	3c	2	4b''	1	5c	3	6b''	1		
2c	1			4ab	1	5d	1	6ab	1		
				4c	2	5e	1	6c	3		
				4d	1	5f	2	6d	2		
				4d''	3			6cd	2		
								6e	1		

Количество проб, указанных в чётных (правых) колонках, выше фактического их числа в рукописи, так как те пробы, в которых мелосегменты контрапунктируют друг другу, посчитаны неоднократно. Для полноты картины в таблице учтены части сегмента или, напротив, фрагменты, объединяющие два сегмента.

⁶² Такой алгоритм действует начиная с Эскиза № 3. В тексте Эскиза № 2, упорядоченном в гораздо меньшей степени, можно видеть, как этот алгоритм складывался.

⁶³ О предполагаемой форме можно судить по двум законченным опусам Танеева на напевы причастных стихов — «Творяй ангелы» и «Спасение соделал еси». Однако в этом разделе на танеевские Эскизы следует взглянуть, прежде всего, с точки зрения техники письма.

⁶⁴ В причастном стихе № 2 количество сегментов, отмеченных литерами и скобками, различно. Внимание к вариантности попевок в этом напеве при его сегментировании привело к тому, что некоторые мелодические варианты оказались неиспытанными (испытанные обозначены литерами *a* (1-й вариант), *b* и *c* (2-й вариант)). В дальнейшем Танеев, видимо, не только сменил концепцию проработки материала в связи с намеченной мотетной формой, но и осознал, что улавливаемое слухом мелодическое сходство сегментов вовсе не означает их одинаковых контрапунктических возможностей.

В *Эскизах* к «Увертюре...» контрапунктическое испытание напевов начинается сразу, без предварительной проработки, причем с первой же страницы в ход идут мелосегменты *разных* песен — не только по отдельности, но и в контрапункте друг с другом в одном фрагменте. *Контрапунктические пробы* в этой рукописи соседствуют с краткими *набросками* и более развернутыми *эскизами*.

Контрапунктические пробы, которые можно сгруппировать как первоначальное и производные соединения, разбросаны в пространстве автографа. Здесь нет той последовательности и упорядоченности, которая проявляется в работе с напевами причастных стихов, но присутствует некоторое подобие цикличности в расположении проб⁶⁵. Например, Танеев неоднократно возвращается к уже найденным соединениям: в одних случаях, чтобы продолжить поиск контрапунктических вариантов (см., например, пробы: $8cd/8cd^\downarrow.42$, $8cd/8cd^\downarrow.43$, $8cd^\downarrow/8cd.106$, $8cd^\downarrow/8cd.107$, $8cd^\downarrow/8cd/©.108$), в других — чтобы еще раз, почти точно, воспроизвести соединение, но в новом фактурном, структурном или ином контекстах ($10c©.21$, $10c©/©.22$, $10c©/©.92$)⁶⁶.

При анализе рукописи не возникает ощущения, что Танеев накапливает контрапунктические пробы к будущей «Увертюре...», ориентируясь на какую-либо конкретную композиционную модель. Тем не менее, большинство фрагментов органично вписываются в концепцию фугообразной формы и могут быть трактованы либо как проведения (одионочные и стреттные, однотемной или двутемной фуги), либо как интермедии (по виду техники: простые и канонические секвен-

⁶⁵ Эта «цикличность» хорошо видна из нумерации проб в Приложении 3.

⁶⁶ В первой из двух приведенных групп контрапунктических проб представлены канон и канонические секвенции 2-го разряда в обращении. Во всех соединениях этой группы использован контрапункт, допускающий удвоение голосов. Танеев активно вносит изменения в каждую новую пробу: секвенцирует исходное каноническое построение, меняет начальный высотный уровень секвенции, пробует различные варианты удвоения голосов несовершенными консонансами и, соответственно, меняет порядок попарного вступления голосов. Кроме того, в последней пробе композитор удваивает один голос, а не оба, добавляя при этом новый контрапункт — *переменно-ладовый каркас*. Во второй же группе найденное первоначальное соединение — бесконечный канон 1-го разряда — остается контрапунктически стабильным, то есть воспроизводится без изменений, но с новыми мелодическими продолжениями и сопровождающими голосами.

ции, бесконечные каноны, контрапунктические вариации). Сам композитор делает немногочисленные, но значимые вербальные пометы: *Fuga* (8/10a/©.9), *Тема и контрапункт* (10a©/©.66), *stretto* (8cd.28, 8cd.45), *intermedia* (10a'.26, 8d.47).

Именно пробы, содержащие проведения, а конкретнее — *экспозиционные* проведения, — дают ясное представление о том, сколько «фуг» писал Танеев. Их всего четыре, и все они двойные: а) двойная fuga на материале 8/10a (см. пробы: 8/10a.8, 8/10a/©.9); б) двойная fuga на материале 8/10ab, причем материал 10b возникает в интермедии, так что эта fuga — вариант предыдущей (8/10ab/©.25); в) fuga с удержанным противосложением/двойная на материале 10a©/©, то есть с ярким авторским продолжением и авторским же контрапунктом (пробы 10a©/©.66, 10a©/©.77); д) двойная fuga на материале 10a/8cd (пробы 10a©/8cd©.78, 10a©/8cd/©.79).

На прекомпозиционной стадии сочинения «Увертюры...» композитор испытывает напевы и их сегменты *избирательно* (Таблица 12):

Таблица 12. Контрапунктические пробы на сегменты песни «Как за речкою, да за Дарьею»

Напев № 8		Напев № 9		Напев № 10	
сегмент напева	число проб	сегмент напева	число проб	сегмент напева	число проб
8ab	1	9a'	8	10a'	24
8c	5	9a''	2	10a''	12
8d	11			10a	39
8cd	57			10ab	3
8bcd	1			10ac	1
8	3			10bc	3
				10b	3
				10c	22
				10	5

Как видно из таблицы, в наименьшей степени проработан напев № 9: Танеев использует по отдельности только два его начальных мотива — а' и а'', достраивая их сочиненным материалом. В напеве № 8 сегменты тестируются неравномерно: наибольшее число проб сделано на мелосегмент *cd*; и только в напеве № 10 протестированы все сегменты.

4.2. ОРИЕНТИРЫ КОНТРАПУНКТИРОВАНИЯ

Согласно концепции Танеева, к национальному мелодическому материалу следовало применять контрапунктическую технику строгого письма. Однако если нор-

мы этого стиля и проявились в рассматриваемых рукописях, то не в полностью представленной системе со всем сводом правил и ограничений, а в виде обобщенных ориентиров. Танеев берет от строгого стиля иерархию интервалов, но не конкретные нормативы.

Важная черта контрапункта в обоих комплексах проб — преобладание консонантных вертикалей на метрически опорных позициях и почти полное отсутствие задержанных диссонансов⁶⁷. Эта особенность коррелирует не только с одной из базовых установок *строгого стиля*, в котором консонансы являются основными (*fondamentale*) интервалами⁶⁸, но и с разработанной В.Ф.Одоевским концепцией диатонического, консонантного многоголосия, получившего наименование «строгий стиль гармонии» и реализованного в русской церковной музыке 60-х годов XIX столетия в обработках Н.М.Потулова [115, с.50–60]. Признаки строгостильности также явственно проступают в способе организации конкретных имитационных построений. Метроритмическое же оформление, особенности голосоведения, а также признаки функционального гармонического мышления свидетельствуют о проявлениях стиля *свободного* (Пример 18):

Пример 18. Нарушение норм строгого стиля в *Эскизах*

Причастные стихи

4d/a.14



6b.5



Увертюра

8cd/8cd.107



⁶⁷ То, что в законченных произведениях некоторые из заготовок «обрастают» задержаниями, еще ярче высвечивает *пробную* функцию контрапунктических испытаний материала.

⁶⁸ Название главы 27 из III части «Le istituzione armoniche» Царлино гласит: «Композиция должна быть составлена прежде всего из консонансов и лишь затем, по случаю — из диссонансов» (цит. по: [97, с. 81]).

Пример 18 (продолжение). Нарушение норм строгого стиля в *Эскизах*
8cd.85



Неправильно приготовленные диссонансы на сильном времени, некосвенное движение голосов к диссонансам на слабом времени, их разрешение скачком — таковы некоторые из допускаемых композитором «вольностей» относительно правил строгого стиля⁶⁹.

В целом нормы контрапунктирования в пробах Танеева можно охарактеризовать как *универсальные*⁷⁰, *опорно-консонантные*⁷¹. Сущность подобной установки выразил Ю. И. Неклюдов, обсуждая ограничения строгого и свободного письма в работе, посвященной интерпретации и развитию танеевской теории. Неклюдов приходит к выводу, что как в строгом, так и в свободном стилях действуют два ограничения, «основных и непреложных в обоих стилях. <...> Это недопустимость (1) диссонансов в качестве опорных интервалов и (2) параллельного движения в совершенные интервалы (кроме квинты)» [113, с. 70].

При этом очевидно, что в танеевских контрапунктических пробах характер возникновения и консонансов, и диссонансов — путем прилаживания материала к самому себе, а не сочинения — не только обусловлен стилевыми ориентирами

⁶⁹ В примере 4d/a.14 вербальная помета: «свобл.», возможно, относится к стилю контрапунктирования.

⁷⁰ Потребность опираться на универсальные принципы, рациональные законы присуща Танееву, она отвечает глубинным свойствам его природы, его мировосприятию. Это проявляется не только в музыкантской деятельности композитора и ученого, но и в самых различных областях его жизни. Одним из выражений такой потребности Танеева явилось его увлечение эсперанто — искусственным языком, основанным на романских и германских корнях, а также на интернационализмах латинского и греческого происхождения.

⁷¹ Л. Л. Сабанеев пишет: «...Законы строгого стиля были законами благозвучия. Танеев не успел проникнуть в основы и причины этого благозвучия — может быть потому, что не обладал необходимым для этого аппаратом исследования, математикой и физиологией, может быть и оттого, что он в первую очередь заинтересовался не столько первопричинами и законами благозвучия, сколько „секретами“ тех способов, которыми составлялась сложнейшая, по-своему, контрапунктическая ткань этих сочинений. Его заинтересовала не самая благозвучность — она была для него как бы „аксиомой“, — а то, как в пределах этого благозвучия могли соиздаться столь мудреные узоры звуков» [146, с. 46].

композитора, но и напрямую связан с природными свойствами мелодического первоисточника.

Заметное отличие имитационных проб причастных стихов от проб «Увертюры...» состоит в количестве используемых голосов: от двух до шести в *Эскизах* хоровых обработок⁷² и не более четырех в «Увертюре...».

В первых Танеев ориентируется на определенное число голосов хора, в связи с чем некоторые имитационные построения развертываются в полноголосии. Благодаря этому возникает возможность оценить перспективы нарастающей до максимального уровня имитационной волны и с точки зрения вертикали, то есть контрапункта (плотности, фонизма), и с позиций горизонтали — естественности развертывания каждой линии, протяженности всей структуры в мыслимой композиции.

В «Увертюре...» же, где число голосов оркестра несравнимо больше, композитор довольствуется достаточным (прежде всего, с точки зрения *гармонии*), конспективным, «клавирным» четырехголосием⁷³. Таким образом, на прекомпозиционной стадии хоровая полифония проявляет себя как более «полифоничная» сравнительно с оркестровой.

4.3. ВИДЫ КОНТРАПУНКТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

В обоих прекомпозиционных комплектах присутствуют как имитационные, так и неимитационные приемы работы с материалом (в неимитационных пробах происходит соединение либо сегмента напева с присочиненным противосложением, либо различных сегментов напева), однако имитационная техника в пробах преобладает.

Необходимо учитывать, что имитационные пробы Танеева не образуют *малых имитационных форм* (термин А. П. Милки), то есть завершенных имитационных построений, содержащих строгую и свободную части и замкнутых кадансом,

⁷² В двух контрапунктических пробах — *5b.4* и *6c.11* — встречается кратковременное семиголосие, связанное с удвоением одного из голосов несовершенными консонансами. Под пробой из комплекта шестого напева Танеев написал: «№ 6 переложен 6^{ти}голосно 28 мая в Демьянове».

⁷³ Во второй части *Эскизов* «Увертюры», ориентированной на партитурное изложение, ситуация существенно не меняется.

а представляют собой конспективно выписанные строгие части имитационных структур, содержащие только сам повторяемый материал.

4.3.1. Имитационный контрапункт

• *Набор имитационных приемов.* В работе с напевами причастных стихов и с напевами песен «Как за речкою да за Дарьею» набор имитационных приемов фактически совпадает: *простая имитация; конечный канон, бесконечный канон и каноническая секвенция* — и 1-го, и 2-го разрядов; в ряде случаев выстраиваются *цепи канонов* (наподобие *цепей стретт* в фуге). Это всё разные виды *тематических* имитаций и канонов. В обоих комплектах *Эскизов* используются также *контрапунктические* имитации и каноны⁷⁴, *двойные имитации*⁷⁵, *конечные каноны* *обоих разрядов* с участием двух или трех сегментов напева; некоторые из таких проб напоминают *каноны на cantus firmus*. В имитационных пробах к «Увертюре...», кроме того, встречается *двойная каноническая секвенция*.

Соотношение расстояний вступления в некоторых многоголосных пробах даже визуально чрезвычайно напоминает типичные для строгого письма *супер-имитационные* формы⁷⁶. При кварто-квинтовых интервалах вступления подобные построения естественно интерпретируются как *экспозиции фуг*. Если же такие сложные построения представляют собой цепи из звеньев, устроенных, как канонические секвенции, — можно говорить об образовании *супер-секвенций*, актуальных для интермедийных или разработочных/развивающих разделов формы. Множество фрагментов посвящено отделке экспозиционных частей *двойных фуг*. В рукописи «Увертюры...» значительное число проб можно отнести и к проведению свободных частей фуг.

⁷⁴ А. П. Милка определяет тематические и контрапунктические каноны так: «к тематическим относятся те, в которых канонобразующими голосами (*proposta, risposta*) оказывается тема; в контрапунктических же тема — это контрапункт к канону, или, что то же самое: тема — это *cantus firmus*, к которому контрапунктирующие голоса (противосложения) образуют канон» [94, с. 87].

⁷⁵ Этот прием применяется в построениях, напоминающих экспозиционные разделы многоголосных двойных фуг, и здесь речь идет о двойной имитации *не* в двухголосии, не всегда требующей применения двойного контрапункта.

⁷⁶ Понятия *супер-имитации* и *супер-канона* введены А. П. Милкой в: [93, с. 47].

Для *Эскизов* обработок причастных стихов работа со структурно преобразованным материалом сегментов, в том числе имитационная, нехарактерна. Здесь имеется лишь один *канон в уменьшении*. В композиционной же рукописи «Увертюры...» *каноны* и *канонические секвенции в обращении* — один из наиболее часто используемых видов имитационной техники.

- *Преобладающие приемы*. Если по набору имитационных приемов два комплекта *Эскизов* сходны, то по количеству преобладающих видов техники они сильно различаются.

Так, среди имитационных контрапунктических проб в *Эскизах* обработок причастных стихов первое место по частоте применения занимают *конечные каноны 1-го разряда*. В канонах на один и тот же сегмент Танеев экспериментирует с координатами вступления респост, с количеством участвующих голосов, с фактурным планом (то есть с порядком и направлением вступления голосов). Наиболее часто встречающиеся интервалы вступления — кварта, квинта и октава; в многоголосных канонах опробуются также последовательности тождественных (и по высоте, и по направлению) интервалов вступления — терций, секст и септим.

Фактурные планы вступлений чаще всего однонаправленные либо парные, то есть такие, при которых число требуемых при сочинении разных показателей подвижного контрапункта минимально, а при тождественных интервалах вступления каноны пишутся практически в простом контрапункте.

Каноны 2-го разряда и *цепи канонов* часто выглядят как экспозиция фуги благодаря типичным для нее интервалам вступления голосов. Встречаются многоголосные *цепи канонов* (в том числе образующие каркасы *канонических секвенций*) разработочного характера, структурно очень непростые. По частоте использования эти соединения занимают второе место.

В *Эскизах* же к «Увертюре...» лидируют различного рода *канонические секвенции*, как *1-го*, так и *2-го разрядов*. Большинство из этих проб — двухголосные, однако композитор активно применяет удвоение голосов, увеличивая плотность ткани. Еще один прием усложнения структуры проб с использованием двухголос-

ных секвенций — построение цепей секвенций, образующих *супер-секвенции* (в прямом движении и в обращении).

Встречается и *трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда* (в причастных стихах таких нет), подвергаемая различного рода преобразованиям — изменениям координат вступления голосов, направления движения материала (обращение) и, соответственно, направления секвенции, контрапунктического контекста⁷⁷.

На втором месте располагаются *двойные имитации*, служащие в большинстве своем основой разделов, которые благодаря кварто-квинтовым интервалам вступления воспринимаются как экспозиционные разделы двойных фуг.

4.3.2. Особенности техники в пробах с разносегментным контрапунктом

В контексте настоящей работы выражение *разносегментный контрапункт* представляется более точным и выразительным, чем понятия *разнотемная полифония* (*разнотемный контрапункт*). Поскольку Танеев активно использует и собственно контрапунктирование сегментов, и его сочетание с имитационной техникой, в результате чего образуются контрапунктические имитации, каноны, секвенции, двойные имитации и секвенция, — будем оговаривать, о каком конкретно виде *разносегментного контрапункта* идет речь: *имитационном* или *неимитационном*.

В обеих прекомпозиционных рукописях пробы с разносегментным контрапунктом объединяют преимущественно два сегмента. Контрапунктирование одновременно трех сегментов встречается в каждом из двух комплектов всего по одному разу (в пробе *3a/b/c.9* из причастных стихов и пробе *9a"©10a/©/8d/10c.140* из «Увертюры...») ⁷⁸. Подобные соединения обеспечивают в первую очередь насыщение многоголосной ткани тематически значимым материалом.

В *Эскизах* обработок причастных стихов разносегментный контрапункт (и имитационный, и неимитационный) представлен небольшим количеством проб: всего

⁷⁷ Особенности этой трехголосной секвенции, а также возможным способам ее преобразования посвящена статья М.Л. Монич «О преобразованиях одной трехголосной канонической секвенции: по материалам рукописи Танеева к „Увертюре на русскую тему“» [108].

⁷⁸ Известно, что взаимодействие именно двух элементов воспринимается как наиболее рельефное. Естественным же пределом отчетливого восприятия одновременно звучащего разного материала справедливо считается соединение трех линий.

восемь фрагментов, среди которых четыре неимитационных: *3a/b.6*, *4b/a.9*, *4c/a.11* и *4d/a.13*. При этом проба *3a/b.6* становится *первоначальным соединением* для *контрапунктических канонов* в пробах *3a/b.7* и *3a/b/c.9* (в последней соединяются три сегмента напева). Соединения *4b/a.9*, *4c/a.11* и *4d/a.13* представлены единожды. В двух случаях разносегментный контрапункт появляется сразу в контексте имитационной техники: *6a/b.6* и *5f/c.9*. Таким образом, *неимитационные пробы* малочисленны и могут быть своего рода «заготовками» для более сложной с точки зрения тематического состава *имитационной* работы. Те пробы, в которых сегменты контрапунктируют друг другу, появляясь в том же порядке, что и в напеве, пригодны в качестве основы для стыковки звеньев мотетной формы.

Небольшое число проб с разносегментным контрапунктом (имитационным и неимитационным), может свидетельствовать как об ограниченной *возможности* контрапунктирования сегментов, так и об особенностях композиционного замысла Танеева, а соответственно и о *направленности* его контрапунктических изысканий. Забота о внятности вербального текста в форме, основанной на имитационной технике — один из определяющих факторов при выборе материала композитором. Напомним, что Танеев считал удобными для контрапунктической обработки песнопения с умеренно протяженным напевом и кратким текстом. Двойные имитации и каноны с одновременным пропеванием *разного* текста (нет сомнения, что композитор намеревался использовать текст-мелодически единые синтагмы), безусловно, препятствуют восприятию слов. Однако такое контрапунктирование удобно для *Аллилуйй* — вторых частей причастных стихов, в которых распевается одно слово.

В рукописи «Увертюры...» разносегментный контрапункт представлен пробами, в которых участвуют сегменты и одного напева, и, в гораздо большей мере, двух и даже трех напевов. Наиболее проработано контрапунктическое соединение напевов №8 и 10 (тридцать две пробы). В меньшей степени исследуется соединение №9 и 10 (четыре пробы). Сегменты всех трех напевов соединяются только один раз.

Среди пятидесяти разносегментных проб лишь двадцать одна не содержит имитации. Из них девять становятся первоначальными соединениями для имитационных построений: $10a/8cd.34$, $10a/8cd.35$, $10a/8cd.36$, $10a/8cd.37$, $10a/8cd.38$, $10a^\downarrow/8cd^\downarrow.40$, $10a^\downarrow/8cd^\downarrow.41$, $10a^\downarrow/8cd^\downarrow.39$, $10ab/8bcd.59$.

Остальные двенадцать *не* становятся основой для имитационной проработки: $10a/10c/©.89$, $10a/10c.94$, $10a/©/10c.103$; $10c/8cd©/©.104$, $8cd/10c.124$, $8cd/10c/©.126$, $8cd©/©10c.127$; $9a''©10a/©/8d/10c.140$, $9a'/10c/10a.143$; $9a'/10c.144$; $9a'©/10a/©.96$. Примечательно, что во всех перечисленных пробах, кроме последней ⁷⁹, содержится мотив из сегмента $10c$. Он получает в этих пробах свободное интонационное развитие как участник секвенционного, разработочно-вариантного развития. Его контрапунктирование другим сегментам напева не только краткое, но и нестрогое. Здесь Танеева, видимо, интересуется не контрапунктический потенциал соединений, а способность к иным изменениям и модификациям.

Таким образом, в «Увертюре...» среди проб с разносегментным контрапунктом, так же как и в причастных стихах, преобладают направленные не только на контрапунктирование, но и на реализацию в имитационных построениях. Больше же число разносегментных проб в целом по сравнению с причастными стихами безусловно связано с ориентацией на развернутую инструментальную композицию.

4.3.3. Контрапункт сегмента и авторского материала

Помимо *разносегментного контрапункта*, в пробах представлен контрапункт сегмента напева и неоднократно повторяемого авторского материала ⁸⁰.

В *Эскизе №2* из комплекта причастных стихов образовался внушительный ряд проб, в которых сегменту b контрапунктирует мелодически рельефное и сти-

⁷⁹ Заглавный мотив напева №9 становится объектом активной имитационной проработки в рукописи 1880 года, также посвященной замыслу «Увертюры на русскую тему» (ГМЗЧ, фонд Танеева, В¹ №441), однако не в соединении с сегментом $10a$.

⁸⁰ При обозначении фрагментов рукописей в первую очередь учитывался материал напевов, поэтому все сочиненные композитором контрапункты, независимо от их интонационного состава, были обозначены знаком ©, — чтобы подчеркнуть авторскую принадлежность контрапункта.

лево характерное противосложение, присочиненное композитором (см. пробы 2.b©19–30). Здесь он, по всей видимости, исследует возможности построения двойной фуги или фуги с удержанным противосложением.

В остальных *Эскизах* хоровых обработок авторские вкрапления, не имеющие тематической значимости, возникают лишь как свидетельство более подробной проработки фактуры: Танеева интересует исключительно работа с заданным материалом.

При сочинении «Увертюры...» появляются стабильные, неоднократно повторяемые в соединении с сегментами напевов композиторские контрапункты, которые выполняют различные функции: равнозначной по тематической яркости мелодической линии (например, вторая тема или удержанное противосложение в пробах 10a©/©.66, 10a©/©.77), гармонического сопровождения (переменно-ладовый каркас в пробах 8cd©/©.90, 8cd©/©.167...), второстепенной мелодической линии (нисходящее или восходящее гаммообразное движение в пробах 8cd©/©.91, 8cd©/©.114, 8cd©/cd[↓]/©.84...).

Испытывая имитационно и неимитационно церковный напев и народные песни, Танеев не противопоставляет первоисточнику присочиняемые мелодические фрагменты ни функционально, ни интонационно (как это характерно для сочинений на *santus firmus*, и прежде всего для хоральных обработок). Напротив, композитор явно стремится создать интонационно единую контрапунктическую ткань; во всяком случае, он активно ищет варианты построений без того, чтобы темпово или фактурно выделять первоисточник.

4.3.4. Сложный контрапункт

И имитационные, и неимитационные пробы в обоих комплексах рукописей сопряжены с использованием различных видов сложного контрапункта, прежде всего, *подвижного* — вертикально-, горизонтально-, вдвойне-подвижного⁸¹ — и *контрапункта, допускающего удвоение* голосов.

⁸¹ Чтобы подчеркнуть связь практических опытов композитора с его же теорией *подвижного* контрапункта, здесь используется танеевский термин *вдвойне-подвижной*, введенный в окончательной версии «Подвижного контрапункта строгого письма». Опубликованный же

Использование подвижного контрапункта диктуется разными обстоятельствами: образованием имитационных построений (двойных имитаций, многоголосных конечных канонов, бесконечных канонов и канонических секвенций), а также образованием разных контрапунктических проб, опирающихся на одно первоначальное соединение.

Примечательная особенность работы Танеева — стабильное сочетание контрапункта, допускающего удвоение, с подвижным контрапунктом, будь то в имитационных или неимитационных построениях. В обоих комплексах рукописей больше всего примеров с удвоением в дециму, но часто используется также удвоение терциями; реже всего встречается удвоение секстами. Удваиваются один или оба голоса двухголосного соединения. Встречающиеся комбинации удвоений в четырехголосии: в дециму и терцию (чаще всего), оба голоса децимами, в дециму и сексту (реже всего).

Показатели вертикально-подвижного контрапункта — как наиболее легкие и употребительные: $JJv = 0, -7, -11, \pm 9, \pm 2, \pm 5$, так и редкие: $JJv = \pm 4, +1, -13, -10, \pm 3, -6$. Однако легкие показатели вертикальной перестановки встречаются гораздо чаще, чем трудные.

Иногда Танеев фиксирует способ преобразования соединения, указывая показатель перемещения или тип структурного изменения материала словесно-цифровыми пометами⁸².

Отличительная черта контрапунктических проб в *Эскизах* «Увертюры...» — активное использование *обратимого контрапункта* (как *полного*, так и *неполного*

фрагмент варианта вступления к этому труду содержит другое обозначение такого вида контрапункта — «вертикально-горизонтально-подвижной» [163, с. 45]. Примечательно, что в учебнике А. П. Милки, в случае сочетания обоих видов подвижного контрапункта, как и в случаях сочетания любых других видов сложного контрапункта, справедливо предлагается отдельно называть *каждый* из них [97, с. 118–120].

⁸² В *Эскизах* к обработкам причастных стихов: *дв[ойной] к[онтрапункт] 5 [квин]-ты* (над пробой 2а.8), *двойной контр[апункт] 10[деци]-мы* (под пробой 5а.2). В *Эскизах* «Увертюры»: *двойной контрапункт децимы_[,] перемещение* (над фрагментами 10а/8сd.35 и 10а/8сd.36), *перемещение_[,] движение терциями* (над фрагментами 10а/8сd.37 и 10а/8сd.38), *обращение тем_[,] двойной контрапункт децимы* (над фрагментами 10а[↓]/8сd[↓].39 и 10а[↓]/8сd[↓].40), *recta et inversia* (над фрагментом 8сd[↓]/8сd.106).

*обратимого*⁸³). Танеев отдает предпочтение *зеркальному* контрапункту — разновидности обратимого контрапункта, в котором величина интервалов первоначального соединения сохраняется в производном без изменений, — причем применяет это преобразование как в двух-, так и в трехголосии. Употребление обратимого контрапункта оказывается естественным из-за особенностей напевов, положенных в основу контрапунктической работы. Так, в ходе проработки материала выявляется зеркальное соответствие двух сегментов разных напевов (сегменты *8c* и *9a'*). Кроме того, такие преобразования вызваны потребностями формы, подразумевающей активный разработочный процесс. Данный вид сложного контрапункта сочетается со всеми уже названными видами подвижного контрапункта, а также с контрапунктом, допускающим удвоение.

Еще одна отличительная черта комплекта контрапунктических проб к «Увертюре...» — сочетание контрапунктической и *вариантно-вариационной работы*, приводящее к образованию новых вертикалей, в том числе и диссонантных (задержаний, проходящих, вспомогательных), а отсюда — к извлечению новых соединений, конструированию различных имитационных форм.

4.4. КОНТРАПУНКТИЧЕСКОЕ ЯДРО И ОБРАЗОВАНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ПОСТРОЕНИЙ

Одна из причин, обуславливающих разнообразие контрапунктических форм и при этом высокую скорость их создания⁸⁴ — практически полное отсутствие связанных диссонансов в соединениях. Как уже было сказано, Танеев ориентируется на консонирующие метрически-опорные вертикали. В контрапунктических пробах Танеева природные свойства мелодических ходов напева проецируются на контрапунктическую вертикаль и непосредственно влияют на выбор конкретных технических приемов. В таком контексте всякое каноническое соединение уподобляется *стретте*, так как *подбирается* путем комбинации различных условий

⁸³ Термины С. С. Богатырёва [15, с. 45].

⁸⁴ В причастных стихах, начиная с *Эскиза №3*, записи выглядят почти как чистовые: уверенный нажим, письмо почти без правок; в «Увертюре» же, помимо названного, о скорости может свидетельствовать большое число контрапунктических проб.

имитирования, *а не сочиняется*⁸⁵. От свойств материала зависят и возможные параметры канона-стретты, и конкретная протяженность контрапунктирования, и перспективы наращивания многоголосной ткани.

Большинство неканонических соединений возникает также путем подбора, хотя, как уже было сказано, в рукописи встречаются и пробы, в которых сегмент разрабатываемого напева соединяется с авторским материалом. Как подобранные, так и созданные неканонические соединения выявляют различный характер отношений между мелодическими линиями: от ритмических и мелодических вариантов, обеспечивающих обилие параллельных несовершенных консонансов, до максимально контрастных образований.

То, что пробы-каноны в *Эскизах* представляют собой стретты, имеет для настоящей работы существенное последствие. Одним из важных инструментов осмысления имитационных построений является аналитическая буквенная схема, отображающая мелодическую и контрапунктическую структуры имитации. В случае работы с мелодическим первоисточником, обеспечивающим не только инициум (вступительный отдел) имитационной структуры, но и ее контрапунктическую ткань, схема сообщает не о способе и ходе создания таких конструкций, а о *количестве отделов*, зависящем от вступления респост.

Понимание того, что соединения (имитационные и неимитационные) подбираются, а не сочиняются, отразилось на порядке расположения контрапунктических проб в приложениях 1 и 2. Очевидно, что в условиях *подбора* параметров контрапунктирования первоначальное и производные соединения в горизонтально-подвижном контрапункте, по сути, являются *разными* соединениями (отличается протяженность контрапунктирования, набор опорных консонансов, тип голосоведения). Поэтому в компактные подгруппы — как первоначальное и про-

⁸⁵ Стретта и канон, прежде всего, различаются сферой бытования. Стретта — канон на тему в фуге, канон — на любом материале и в любой форме, в том числе в фуге, но не на тему. Способы их создания также могут различаться: канон пишется отдел за отделом, стретта же часто подбирается к уже сочиненной теме. В контрапунктических пробах Танеева испытываемый материал, в определенном смысле, целиком тематичен, однако в зависимости от конкретного имитационного приема и места в завершенной композиции он может функционировать и как *тема*, и как *не-тема*.

изводные — включены пробы с одинаковым горизонтальным соотношением голосов. Однако, поскольку основным принципом последования фрагментов в данных приложениях является «тематический» принцип, нетрудно охватить взглядом любые способы преобразования соединения, в том числе и с участием горизонтального передвижения голосов.

4.4.1. Информационное содержание соединений

Соединения, найденные Танеевым, различаются своим *информационным содержанием*⁸⁶. Под информационным содержанием подразумеваются количество (больше/меньше) и разнообразие (одинаковые/разные и какие конкретно) имеющихся в соединении опорных консонансов (то есть консонансов, приходящихся на метрически значимые позиции в такте). От информационного содержания соединения зависят перспективы его разработки в композиционной рукописи (и, соответственно, в самом произведении, если оно будет завершено). Чем больше количество различных интервалов в соединении и чем более разнообразно их соотношение, тем труднее осуществимы различные вертикальные перестановки голосов этого соединения. Напротив, чем менее богат и разнообразен состав вертикалей (за исключением случаев, когда в соединении присутствуют и квинты, и сексты или/и их октавные варианты), с тем большей вероятностью такое соединение становится *контрапунктическим ядром* (мультиплицируемым фрагментом) вертикальных перестановок⁸⁷. Еще один важный параметр для оценки контрапунктического потенциала соединений — взаимоотношение мелодических ходов, а именно — отсутствие/наличие параллельного или прямого движения.

Сказанное отнюдь не означает, что при создании контрапунктических проб Танеев всегда и непременно опирался на метод *сознательного прогнозирования*

⁸⁶ *Информационное содержание* — словосочетание, вызывающее к некоему числовому выражению. Однако в настоящей работе это словосочетание употребляется не столько в измерительном смысле, сколько в общем, регистрирующем. Развитие танеевских идей в трудах Ю. И. Неклюдова позволяет делать точные вычисления. Некоторые из них содержатся в приложении 4.

⁸⁷ О зависимости между набором консонансов в соединении без диссонансирующих задержаний и его предрасположенностью к вертикальным перестановкам см.: [162, с. 65–79]. Особая роль квинты и сексты как пары соседствующих в звукоряде консонансов, с которой сопряжены возможности применения различных показателей подвижного контрапункта, отмечена в: [49].

потенциала соединений⁸⁸, однако помогает понять, какие свойства контрапунктического материала *позволяют* работать с ним тем или иным образом. Есть основания полагать, что в области *вертикально-подвижного контрапункта* композитор оценивал и перспективы соединения, и то, для каких — прежде всего имитационных, структур — оно пригодно⁸⁹.

При этом конструирование разных типов контрапунктических построений — как имитационных, так и неимитационных — может совершенно не зависеть от информационного содержания найденного соединения и типа голосоведения в нем, но может и зависеть от них напрямую.

Что же касается построений с участием горизонтально-подвижного контрапункта, то здесь, вероятно, работает метод подбора — как в чистом виде, так и в сочетании с прогнозом относительно вертикального перемещения голосов в соединениях.

Глубинные основания *пригодности материала* к стреттному или разносегментному контрапунктированию танеевская теория контрапункта не рассматривает. Эти проблемы подняты и активно разрабатываются во второй половине XX века последователями Танеева: Е. Н. Корчинским, А. Н. Должанским, К. И. Южак, А. А. Горковенко, А. И. Ровенко, Ю. И. Неклюдовым (см.: [75; 49; 186; 43; 138; 112, 113]).

Попытаемся выявить некоторые принципы и закономерности построения *множества* разнообразных контрапунктических форм из *немногих*, найденных путем подбора соединений.

4.4.2. Канонические построения на один сегмент

На информационное содержание канонических соединений влияет, прежде всего, соотношение протяженности сегмента и координат вступления респост. Даже

⁸⁸ В *Эскизах*, безусловно, находит применение набор технических средств, доступных Танееву благодаря освоению курса *Контрапункта и фуги* в классе Н. А. Губерта, курса свободного сочинения у П. И. Чайковского, знакомству с зарубежными учебниками, аналитическому изучению сочинений композиторов-полифонистов. Работая же с национальным мелодическим материалом, композитор приобретает огромный *практический опыт*, «набивает руку», проделывая многочисленные контрапунктические испытания мелосегментов.

⁸⁹ Безусловно, речь не идет о том уровне знания, который стал возможен благодаря контрапунктической теории Танеева.

интуитивно понятно, что краткие сегменты, пригодные для контрапунктирования с самими собой, легче становятся материалом для активно продвигающихся и секвенционных построений, тогда как протяженные — для неспешно разворачивающихся конструкций экспозиционного типа⁹⁰.

Увеличение/уменьшение расстояний вступления обратнопропорционально длительности одновременного звучания голосов (собственно контрапунктирования интонационных элементов) и соответственно росту/снижению количества опорных созвучий. Интервал же вступления респосты (при конкретном расстоянии вступления) определяет потенциал соединения относительно образующихся в стретте вертикалей и дальнейшего наращивания многоголосия. Не забудем, что координаты вступления *не задаются, а подбираются*. Это значит, что работа балансирует на грани эмпирики и предчувствия знания. В таком контексте очень ясно ощущается взаимосвязь трех основных параметров соединения: временного (горизонтального), высотного (вертикального), глубинного («угол проекции» ходов мелодии на вертикаль) и возможностей применения подвижного контрапункта.

Двухголосные соединения, в которых вступление респосты делит пропосту пополам (то есть сегмент оказывается «сложен» вдвое), становятся контрапунктическим ядром канонических построений 1-го разряда.

В *Эскизах* обработок причастных стихов это, прежде всего, каркасы многоголосных конечных канонов (по сути, выписанными оказываются симметричные цепи стретт⁹¹, состоящие из двухголосных конечных канонов, почти всегда

⁹⁰ Говоря об имитационно-секвентной технике второй половины XV века, Ю. К. Евдокимова замечает определенную закономерность: «короткие (и типовые) мотивы обязательно повлекут за собой ее [канонической секвенции] появление. Более длинные мелодические фразы вызовут перестановку мелодий в сложном контрапункте» [54, с. 68].

⁹¹ Равенство или неравенство расстояний вступления характеризует, по танеевской теории, канонические имитации (1-й и 2-й разряд канонов или канонических секвенций). Однако, по аналогии, присвоить разряд можно и *потенциальным* многоголосным канонам, выглядящим как цепи двух-, трехголосных (и т. д.) канонов. При этом для характеристики параметров *цепи* канонов *лексически* более удобно пользоваться парой понятий *симметричный/несимметричный*, введенной в качестве эквивалента танеевским определениям *1-й и 2-й разряды* в книге И. Я. Пустыльника «Практическое руководство к написанию канона» [134, с. 16, 63].

минимальных⁹²⁾ с одинаправленным вступлением голосов в равные интервалы. Такой канон требует $J_v=0$, и при вступлении голосов в приму Танеев использует выражение « $\rightarrow 0$ » [158, с. 145]. Однако было бы целесообразно обозначать подобным образом каноны с нулевым показателем и при других интервалах вступления — хотя бы в случаях, когда речь идет о *типе* канона, а не подробно описываются координаты вступления в конкретном построении. Для таких канонов с $J_v=0$ *уровень информационного содержания* первоначального соединения *не имеет значения*. Так Танеев работает и с протяженными, и с краткими сегментами⁹³⁾ (Таблица 13):

Таблица 13. Симметричные цепи канонов « $\rightarrow 0$ » с двухголосным контрапунктическим ядром

Причастные стихи	Буквенная схема	Имитационный прием
<p>5с.8</p> 	<p>A B A B A B</p>	<p>Симметричная цепь из двух двухголосных конечных канонов в верхнюю кварту с $PB=4$ \downarrow, $J_v=0$.</p>
<p>6сд.8</p> 	<p>A B A B A B A B</p>	<p>Симметричная цепь из трех двухголосных конечных канонов в верхнюю терцию, с $PB=4$ \downarrow, $J_v=0$.</p>
<p>Увертюра</p> <p>8сд.28 <i>stretto</i></p> 	<p>A B A B A B A B</p>	<p>Симметричная цепь из трех двухголосных конечных канонов в нижнюю терцию с $PB=1$ т., $J_v=0$.</p>

⁹²⁾ Минимальный канон (понятие ввел А. П. Милка; см.: [97, с. 108]) содержит только те отделы, без которых канон не может считаться состоявшимся. В строгой части двухголосного минимального канона респоста содержит всего два отдела, а сам канон как контрапунктическая структура — три.

⁹³⁾ Буквенные схемы приводимых далее примеров имеют ряд особенностей: 1) литерами фиксируется только тематически значимый материал, то есть материал сегментов напева, принимающих участие в имитации; 2) поскольку нотный текст и буквенная схема располагаются рядом и, кроме того, графическое положение каждого голоса в схеме позволяет понять его место в имитационной структуре, — порядковые индексы респост в схемы не внесены; 3) контрапунктическое ядро соединения и его мультипликации выделены в схемах цветом. Благодаря этому и свойства соединения, и способ его воспроизведения схватываются взглядом одновременно.

Если же двухголосное контрапунктическое ядро, представляющее собой «сложенную» вдвое пропосту, реализуется в симметричных цепях канонов с разнонаправленным порядком вступления голосов, а также в двухголосных бесконечных канонах и канонических секвенциях (последние, напомним, преобладают в Эскизах «Увертюры...»), — *информационное содержание исходного ядра становится важным*, поскольку оно разрабатывается в вертикально-подвижном контрапункте. Очень удобными для подобной работы оказываются краткие сегменты. Здесь используются как широко употребляемые показатели вертикальной перестановки, так и редкие, опирающиеся, например, на один устойчивый консонанс.

Цепи канонов с разнонаправленным порядком вступления голосов могут быть трактованы многозначно и зачастую напоминают распределенные в многоголосии двухголосные канонические секвенции. В таких случаях, как и в собственно двухголосных канонических секвенциях, вместо активного охвата многоголосного пространства круто взмывающим/падающим рельефом вступления риспост канон развертывается по более пологой диагонали (Таблица 14):

Таблица 14. Канонические построения 1-го разряда в двойном контрапункте

<p><i>Причастные стихи</i></p> <p>6д.13</p> 	<p><i>Буквенная схема</i></p> <pre> A B C A B C A B A B C </pre>	
<p><i>Имитационный прием</i></p> <p>Многозначное построение</p> <ul style="list-style-type: none"> • симметричная цепь из трех двухголосных конечных канонов с $PB = 2 \downarrow$ в верхнюю квинту, нижнюю кварту, верхнюю квинту; • супер-канон в верхнюю секунду с $PB = 4 \downarrow$, P и R — двухголосный конечный канон (в верхнюю квинту, с $PB = 2 \downarrow$). • каркас четырехголосной канонической секвенции 1-го разряда с $PB = 2 \downarrow$, или распределенная по 4 голосам двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда. $Jv = -7$. 		
<p><i>Причастные стихи</i></p> <p>2а.6</p> 	<p><i>Буквенная схема</i></p> <pre> :A B: A :B „ A: </pre>	<p><i>Имитационный прием</i></p> <p>Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда. $Jv = -7$.</p>

Таблица 14 (продолжение). Канонические построения 1-го разряда в двойном контрапункте

Увертюра		
8с.32 	A B „A B A B „A B A B	Несимметричная цепь из двухголосных канонических секвенций 1-го разряда в четырехголосии, или распределенная по 4 голосам двухголосная каноническая секвенция с $PB=0,5$ т., $Jv=-18$.
8с.33 	A :B„A: :A B:	Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда. $Jv=-11$.
10а“.11 	A :B„A: :A B:	Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда. $Jv=-10$.
10с©/©.100 	A :B„A: :A B:	Двухголосный бесконечный канон 1-го разряда. $Jv=-14$.

Контрапунктическое ядро канонических секвенций зачастую является сокращенным вариантом найденных двухголосных конечных канонов. К секвенцированию соединений здесь подталкивают свойства самих мелосегментов (Пример 19):

Пример 19. Модификация конечного канона в каноническую секвенцию

Причастные стихи

4ab.1 canon


4a.4


Протяженное двухголосное соединение, в котором респоста вступает раньше середины сегмента, как правило, обладает большей *информационной насыщенностью* и поэтому чаще предрасположено к реализации в канонических формах, не требующих применения вертикально-подвижного контрапункта. Из таких соединений легко конструируются имитационные построения, в которых одинаковые двухголосные конечные каноны следуют друг за другом без контрапунктического контакта, образуя *супер-имитации*. В подобных построениях соединения

часто позволяют также применять один из наиболее употребительных JJv, опирающийся на большое число устойчивых консонансов (Таблица 15):

Таблица 15. Супер-имитации в Jv=0 и в двойном контрапункте октавы

Причастные стихи	Буквенная схема	Имитационный прием
<p>2a.16</p> 	<p>A B C D A B C</p> <p>A B C D A B C</p>	<p>Супер-имитация в верхнюю октаву с РВ = 8 d; супер-пропоста и супер-риспота — двухголосные конечные каноны в нижнюю квинту с РВ = 2 d, Jv = 0.</p>
<p>2a.12</p> 	<p>A B C A B C D</p> <p>A B C D A B C</p>	<p>Супер-имитация с РВ = 8 d; супер-пропоста и супер-риспота — двухголосные конечные каноны в нижнюю квинту и верхнюю кварту с РВ = 2 d, Jv = -7.</p>

Ненамного сложнее получить цепи канонов или супер-секвенции 2-го разряда, в которых найденные тождественные двухголосия стыкуются между собой с минимальным контрапунктическим контактом и, зачастую, с некоторыми неточностями в имитации. И хотя в приводимом ниже примере образуется кратковременный вертикально-подвижной контрапункт в многоголосии, из-за ритмической свободы одной из риспост реально он осуществлен только в одной паре голосов. Краткость этого соединения позволяет использовать редкие показатели вертикальных перестановок (Таблица 16):

Таблица 16. Несимметричные цепи канонов с минимальным контрапунктом звеньев





Причастные стихи	Буквенные схемы ⁹⁴
<p>6e.15</p> 	<p>A B C D E F G H A</p> <p>A B C D E F G H A</p> <p>A B C D E F G H A</p> <p>A B C D E F G H A</p>
<p>Имитационный прием</p> <p>Многозначное каноническое построение:</p> <ul style="list-style-type: none"> • несимметричная цепь из трех четырехголосных канонов с РРВ = 1 d, 2,5 d; • каркас четырехголосной канонической суперсеквенции 1-го разряда с РВ = 3 d (супер-пропоста и супер-риспота (ритмически неточная) — двухголосный конечный канон в верхнюю квинту с РВ = 1 d, JJv = -13/+1. 	

⁹⁴ Графика написания может означать, что нижняя строка будет исполняться тенорами, то есть на октаву ниже.

Вступление респосты ранее середины пропосты побуждает также к поискам более плотного ритма вступлений голосов в многоголосии.


Если удастся ввести следующую респосту/респосты на равном предыдущему расстоянии⁹⁵ и в тот же интервал так, чтобы вся пропоста (весь сегмент или выделенная его часть) стала материалом многоголосного канона 1-го разряда, — его контрапунктическое ядро можно развернуть аналогично двухголосному. Если, скажем, пропоста обеспечивает материалом трехголосное соединение (то есть может быть «сложена» втрое), — легко выстроить симметричную цепь из минимальных трехголосных канонов ($\rightarrow 0$), а в перспективе и многоголосный конечный канон, фактически, в простом контрапункте. Такие построения в *Эскизах* многочисленны и разнообразны по параметрам (по интервалам и расстояниям вступления), но одинаковы с точки зрения структуры и способа мультиплицирования контрапунктического ядра (Таблица 17):

Таблица 17. Симметричные цепи канонов « $\rightarrow 0$ » с трехголосным контрапунктическим ядром

<i>Причастные стихи</i>	<i>Букв. схема</i>	<i>Имитационный прием</i>
<p>2a.4</p> 	<p>A B C A B C A B C A B C</p>	<p>Симметричная цепь из двух трехголосных канонов в четырехголосии: в верхнюю кварту, с $PB = 2 \text{ d}$, $Jv = 0$.</p>
<p>2c.10</p> 	<p>A B C A B C A B C A B C</p>	<p>Симметричная цепь из двух трехголосных канонов в четырехголосии: в нижнюю септиму, с $PB = 2 \text{ d}$, $Jv = 0$.</p>
<p>5a.1</p> 	<p>A B C A B C A B C A B C</p>	<p>Симметричная цепь из двух трехголосных канонов в четырехголосии: в нижнюю кварту, с $PB = 4 \text{ d}$, $Jv = 0$.</p>
<p>6cd.8</p> 	<p>A B C A B C A B C A B C</p>	<p>Симметричная цепь из двух трехголосных канонов в четырехголосии: в верхнюю терцию, с $PB = 4 \text{ d}$, $Jv = 0$.</p>



⁹⁵ Не забудем, что не только и создание, но и усложнение контрапунктического соединения путем увеличения числа голосов связано с *подбором* координат вступления.

Таблица 17 (продолжение). Симметричные цепи канонов « $\rightarrow 0$ » с трехголосным контрапунктическим ядром

Увертюра	Букв. схема	Имитац. прием
<p>8cd©/©.91</p> 	<p>A B C D E F A B C D E A B C A B C</p>	<p>Симметричная цепь из двух трехголосных канонов в четырехголосии: в нижнюю октаву, с $PV = 3 \downarrow$, $JV = 0$.</p>

Информационное содержание многоголосного контрапунктического ядра выше сравнительно с двухголосным, а потому краткость исходного сегмента в таких случаях особенно способствует более свободному применению вертикально-подвижного контрапункта: в многоголосных канонах 1-го разряда с изменением интервала вступления, в конечных канонах с разнонаправленным порядком вступления голосов, в бесконечных канонах и канонических секвенциях⁹⁶ (Таблица 18):

Таблица 18. Симметричные цепи канонов с двойным контрапунктом в многоголосии

Причастные стихи	Буквенная схема
<p>6ab.7</p> 	<p>A B C A B C A B C A B C A B C A B C A B C A B C</p>
	<p>Имитационный прием Симметричная цепь из 6-ти трехголосных конечных канонов в нижнюю терцию/дециму и верхнюю сексту. $PV = 4 \downarrow$, $JV = -7, -14$.</p>

⁹⁶ В Эскизах обработок причастных стихов Танеев не выписывает возможных бесконечных канонов и канонических секвенций 1-го разряда на основе трех- и четырехголосных контрапунктических ядер, однако с позиций танеевской теории контрапункта нетрудно себе представить, каким образом это можно сделать без лишних интеллектуальных усилий. Если в каноне 1-го разряда типа « $\rightarrow 0$ » интервал вступления, умноженный на число голосов, дает Jv , которому удовлетворяет имеющееся соединение, — можно получить бесконечный канон, лишь перераспределяя материал по другим голосам (например, из пробы 5.b4 (причастные стихи) при $Jv = -9$). Если преобразовать канон того же типа (« $\rightarrow 0$ »), вводя противоположно направленный интервал вступления, обуславливающий Jv , требованиям которого удовлетворяет это соединение, — получим каноническую секвенцию (например, возможны канонические секвенции в пробах причастных стихов 6.ab7 (3-голосная, при $Jv = -7$) и 6.c11 (4-голосная с $Jv = -14$).

Таблица 18 (прод.). Симметричные цепи канонов с двойным контрапунктом в многоголосии

6с.11



Буквенная схема

	4	A	B	C	D	2	A	B	C	D
3	A	B	C	D	1	A	B	C	D	
						6	A	B	C	D
						4	A	B	C	D
						5	A	B	C	D
						3	A	B	C	D
2	A	B	C	D						6
1	A ^d	B ^d	C ^d	D ^d						5
										A
										B
										C
										D

№ 6 переложен 6^м голосно 28 мая в Демьяново

Имитационный прием

Симметричная цепь из девяти четырехголосных канонических звеньев (PB = 1 ♩): 1-е звено: в верхнюю секунду (3 голоса) и верхнюю кварту, с удвоением пропосты; 2-е звено: в верхнюю секунду, верхнюю кварту, нижнюю квинту; в остальных звеньях чередуются кварто-квинтовые интервалы вступления. Также отчетливо видны *два* звена нестройной канонической суперсеквенции (каждое звено — цепь из двух четырехголосных конечных канонов)⁹⁷. JJv = -2, +2, -7.

Увертюра

8cd.51



Буквенная схема

	A	B	C
A	B	C	A
A	B	C	A

Имитационный прием

Трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда (PB = 1 т.). Для P+R₁ JJv = -18, -4, для P+R₂ JJv = +4, -14.

В ходе прекомпозиционной работы над «Увертюрой...» Танеев неоднократно возвращается к найденному секвенционному трехголосию, впервые появившемуся в пробе *8cd.51*. Он корректирует звуковысотный и ритмический контуры мелодии, меняет направление движения мелодического материала и интервалов вступления голосов, экспериментирует с их порядком, иными словами, сознательно ищет различные варианты в рамках одного имитационного приема, пользуясь средствами вертикально-подвижного и обратимого контрапунктов (см. пробы: *8cd.51*, *8cd.52*, *8cd/©.81*, *8cd[↓]/©.82*, *8cd.85*, *8cd[↓].86*, *8cd[↓].87*).

Многоголосные каноны 2-го разряда, то есть построения с использованием горизонтально-подвижного контрапункта, как уже отмечалось ранее, чаще всего являются результатом подбора⁹⁸ — поиска для сегментов возможности контра-

⁹⁷ Если бы все интервалы вступления респост были кварто-квинтовыми, как во втором звене этой супер-секвенции, то она спускалась бы по квартам. Однако первые три голоса вступают сначала по секундам вверх и лишь дальше устанавливается кварто-квинтовое соотношение в парах голосов.

⁹⁸ Из многоголосного конечного канона 1-го разряда типа «→0» как из основного построения очень легко — путем изъятия одной из респост — получаются канонические формы 2-го разряда. В *Эскизах* Танеев не использует такой способ, но именно так он осмысливает процесс создания всех стреттных проведений, например, в заглавной фуге I тома ХТК И. С. Баха. Об этом свидетельствует «Канон, служащий основанием 1-й фуги Wohlt. Cl. и объясняющий

пунктировать самим себе на разных расстояниях. Примечательно, что Танеев включает в непростые многоголосные конструкции 2-го разряда найденные ранее двухголосные соединения. Так, двухголосие, образующееся между первой и второй респостами в пробе *3a.5*, найдено в пробе *3a.1*⁹⁹ (Таблица 19):

Таблица 19. Образование многоголосного канона 2-го разряда

Причастные стихи	Буквенная схема	Имитационный прием
 <p><i>3a.1</i></p>	$\begin{array}{c} \text{A B C} \\ \text{A B C D} \end{array}$	Двухголосный конечный канон в верхнюю ундециму, с $PB = 2\downarrow$.
 <p><i>3a.5</i></p>	$\begin{array}{c} \text{A} \\ \text{A B C} \\ \text{A B C D} \end{array} \left\ \begin{array}{l} \text{A B C D E F} \\ \text{B C D E F A} \\ \text{D E F A B C} \\ \text{E F A B C D} \end{array} \right\ $	Четырехголосная каноническая секвенция 2-го разряда, которую можно рассматривать как совмещение двух идентично устроенных двухголосных секвенций 2-го разряда ($P+R_1, R_2+R_3$). Или двух двухголосных секвенций 1-го разряда ($P+R_2, R_1+R_3$) с $Jv = -16$.

4.4.3. Разносегментные имитационные построения

Контрапунктирование *различных* сегментов или *частей одного* сегмента в различном объеме также приводит к образованию более или менее протяженных соединений. Как и в случае стреттной проработки сегментов, *краткие* соединения располагают к многократному повтору и могут быть реализованы в мобильных, развивающих построениях, а *протяженные* — в построениях экспозиционных.

Уже найденные канонические двухголосия на один сегмент (с кратким контрапунктическим ядром) соединяются с другим кратким сегментом. Так получаются контрапунктические каноны/секвенции, нацеленные не столько на тематический контраст, сколько на интонационное единство. Например, к цепи двухголосных канонических секвенций 1-го разряда на сегмент δc — проба $\delta c.32$ —

все находящиеся в нем *stretto*», вписанный рукой композитора и прокомментированный им в переплетенном томе «Контрапункт 1879» (ГМЗЧ В₁ № 445) [см.: 105].

⁹⁹ Здесь и в некоторых схемах далее цветное выделение контрапунктического ядра и его мультипликаций отсутствует. Многосоставность контрапунктических соединений (образующихся между разными парами голосов) делает выделение цветом малоэффективным. Буквенная схема, тем не менее, позволяет проследить за способами воспроизведения соединений в вертикально-подвижном контрапункте. Нет выделения цветом и в схемах с горизонтально-подвижным контрапунктом.

«прилаживается» сегмент $8d$ со свободным продолжением — проба $8c/8d.49$ (Таблица 20):

Таблица 20. Образование контрапунктической секвенции

Увертюра	Буквенная схема	Имитационный прием
<p>$8c.32$</p> 	<p>A B „A B A B „A B A B</p>	<p>Несимметричная цепь из двухголосных канонических секвенций 1-го разряда в четырехголосии, или распределенная по 4 голосам двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PB=0,5$ т., $Jv=-18$.</p>
<p>$8c/8d.49$</p> 	<p>A B „A B C D C D C' A B A B „A B A B</p>	<p>Контрапунктическая секвенция. Несимметричная цепь двухголосных канонических секвенций 1-го разряда на сегмент $8c$ в контрапункте с секвенцируемым сегментом $8d$. $Jv=-18$.</p>

Или же, напротив, двухголосной канонической секвенции 1-го разряда на сегмент $8cd$ в прямом движении/в обращении контрапунктирует секвенцируемый сегмент $8c$ в прямом движении/обращении (Таблица 21):


Таблица 21. Контрапунктические секвенции

Увертюра	Буквенная схема
<p>$8cd/8c.110$</p> 	<p>A B C D „A B C D A B C D „A B A B „A B „A B „A</p>
<p>Имитационный прием</p> <p>Контрапункт двухголосной канонической секвенции 1-го разряда ($Jv=-7$) на сегменте $8cd$ (верхняя пара голосов) и секвенции на фрагменте $8c$. Во взаимодействии то с P, то с R канона $Jv=-11$.</p>	
<p>$8cd^{\downarrow}/8c^{\downarrow}.113$</p> 	<p>Буквенная схема</p> <p>A B „A B „A A B C D „A B C A B C D „A B C D „A</p>
<p>Имитационный прием</p> <p>Контрапункт двухголосной канонической секвенции 1-го разряда ($Jv=-7$) на сегменте $8cd^{\downarrow}$ (нижняя пара голосов) и секвенции на фрагменте $8c^{\downarrow}$. Во взаимодействии то с P, то с R канона $Jv=-11$.</p>	

В приведенных примерах возможность контрапунктирования обеспечивает сходство движения в сегментах *c* и *d* в том ритмическом варианте, который прорабатывает Танеев. Это же сходство стало стимулом к выстраиванию трехголосной канонической секвенции 1-го разряда на материале сегментов *8cd*.

Танеев также пробует вовлечь материал двух разных сегментов в процесс канонического секвенцирования, однако лишь одна из двух секвенций может быть названа строгой (Таблица 22):

Таблица 22. Нестрогая двойная секвенция

Увертюра	Буквенная схема	Имитационный прием
<p><i>10ba/10c/©.160</i></p> 	<p style="text-align: center;"> D' E F' „D' E^{ув.} „D' A B C „A B C „A B A B C „A B C „A B C „A D E F „D E F „D E </p>	<p>Контрапунктическая секвенция. Контрапункт двухголосной канонической секвенции 2-го разряда на сегмент <i>10a'</i> (средние голоса) и нестрогой канонической секвенции 2-го разряда на сегмент <i>10c</i>.</p>

Такая работа — естественное продолжение стретного испытания сегментов, направленное на усложнение фактуры и приема. Однако оно малоперспективно для использования полученного контрапунктического ядра во множестве различных имитационных форм, поскольку основано на интонационно и ритмически свободном «прилаживании» материала, заменяющем строгое каноническое движение.

Контрапункт различных сегментов в имитационном построении иногда выглядит, как *канон на с. f.*. Подобный эффект возникает, когда на фоне *протяженного* сегмента выстраиваются канонические построения из *краткого* сегмента. В приводимых ниже соединениях принимают участие два и три различных сегмента напева, и они могут стать основными построениями для извлечения множества производных в горизонтально-подвижном контрапункте. Примечательно, что в пробе *3a/b.7* использован двухголосный канон с уже найденными в пробе *3a.5* параметрами (Таблица 23):

Таблица 23. Контрапунктические каноны

<p><i>Причастные стихи</i></p> <p><i>3a/b.7</i></p> 	<p><i>Буквенная схема</i></p> <p>A B C D E F G H I J K L M N O P Q R A B C D E A B C D</p> <p><i>Имитационный прием</i></p> <p>Контрапунктический канон. Контрапункт сегмента 3b с цепью из трехголосного канона 2-го разряда и простой имитации на сегмент 3a.</p>
<p><i>3a/b/c.9</i></p> 	<p><i>Буквенная схема</i></p> <p>A B C D E F G H I ν ξ ο π ρ σ τ υ φ χ α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ A B C D E F G H I</p> <p><i>Имитационный прием</i></p> <p>Контрапункт сегментов: 3a, 3b и неудачного двухголосного канона в нижнюю дуодециму, с RB = 1 на сегмент 3c. Окончание сегмента 3a и середина сегмента 3c образуют параллельное движение децимами.</p>

Протяженные двухсегментные соединения (также как протяженные двухголосные конечные каноны) могут мультиплицироваться без каких-либо изменений в другой паре голосов, образуя двойную имитацию, — или в той же самой паре, образуя неканоническую секвенцию (проба 4c/a.11, причастные стихи). Однако такие соединения испытываются и в наиболее употребительных показателях вертикальной перестановки (Таблица 24): в двойном контрапункте октавы, дуодецимы (в построениях экспозиционного типа), в двойном контрапункте децимы¹⁰⁰ (в проведениях свободной части фуги, например, в пробе 10a/8cd.88).

Таблица 24. Двойные имитации при $J_v=0$ и в двойном контрапункте

<p><i>Увертюра</i></p> <p><i>8/10a.8</i></p> 	<p><i>Буквенная схема</i></p> <p>A A B B</p> <p><i>Имитационный прием</i></p> <p>Двойная имитация в многоголосии. $J_v=0$.</p>
---	---

¹⁰⁰ В пробе 10a/8cd.35 из рукописи «Увертюры» есть прямое движение голосов, приводящее в производном соединении (проба 36) при $J_v=-9$ к недопустимому в двухголосии прямому ходу в октаву, однако в многоголосии примера 10a/8cd.88 оно оказывается приемлемым.

Таблица 24 (продолжение). Двойные имитации при $Jv=0$ и в двойном контрапункте

<p>8/10a/©.9 Fuga</p> 	<p>Буквенная схема</p> <table border="1" data-bbox="1085 224 1468 425"> <thead> <tr> <th>голос\тон-сть</th> <th>T</th> <th>D</th> <th>D</th> <th>T</th> <th>T</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>I</td> <td></td> <td>B</td> <td rowspan="4" style="border: 1px solid black; text-align: center;">И</td> <td></td> <td>A</td> </tr> <tr> <td>II</td> <td>A</td> <td></td> <td></td> <td>B</td> </tr> <tr> <td>III</td> <td>B</td> <td>A</td> <td></td> <td>B</td> <td>A</td> </tr> <tr> <td>IV</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>A</td> <td>B</td> </tr> </tbody> </table> <p>Имитационный прием</p> <p>Экспозиция двойной четырехголосной фуги. $Jv=0, -14$.</p>	голос\тон-сть	T	D	D	T	T	I		B	И		A	II	A			B	III	B	A		B	A	IV				A	B
голос\тон-сть	T	D	D	T	T																									
I		B	И		A																									
II	A				B																									
III	B	A			B	A																								
IV					A	B																								
<p>Причастные стихи 2b/©.31</p> 	<p>Буквенная схема</p> <table border="1" data-bbox="1085 1232 1468 1478"> <thead> <tr> <th>голос/ тон-ть</th> <th>T</th> <th>D</th> <th>T/D</th> <th>D</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>I</td> <td></td> <td>B</td> <td>A</td> <td></td> </tr> <tr> <td>II</td> <td>A</td> <td></td> <td>B</td> <td></td> </tr> <tr> <td>III</td> <td>A</td> <td>B</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>IV</td> <td>B</td> <td>A</td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table> <p>Имитационный прием</p> <p>Экспозиция двойной четырехголосной фуги. $Jv=0, -11$.</p>	голос/ тон-ть	T	D	T/D	D	I		B	A		II	A		B		III	A	B			IV	B	A						
голос/ тон-ть	T	D	T/D	D																										
I		B	A																											
II	A		B																											
III	A	B																												
IV	B	A																												
<p>Увертюра 10a/8cd.35 10a/8cd.36 перемещение</p>  <p>двойной контрапункт децимы</p>	<p>Буквенная схема</p> <table border="1" data-bbox="1085 1680 1468 1814"> <tbody> <tr> <td>A</td> <td>B</td> </tr> <tr> <td>B</td> <td>A</td> </tr> </tbody> </table> <p>Имитационный прием</p> <p>Двойная имитация. $Jv=-16$.</p>	A	B	B	A																									
A	B																													
B	A																													

Таким образом, протяженные соединения с множеством различных опорных консонансов испытываются в самых широко употребительных показателях перестановок, — тех, в которых число устойчивых консонансов велико.

Танеевская работа с соединениями, в которых сегменту контрапунктирует собственный — присочиненный — материал, ничуть не отличается от работы с заимствованным.

4.4.4. Имитационные и неимитационные построения с удвоением голосов

Очевидно, что поводом применить в соединении данный вид контрапункта служит для Танеева отсутствие прямого и параллельного движения голосов при опоре на консонантные созвучия. Конкретный же набор опорных консонансов позволяет и вводить удвоение в различные интервалы, и использовать сложный показатель, по-разному наращивая многоголосную ткань: удваивая голоса поодиночке и получая два варианта трехголосного соединения, или оба голоса сразу — и получая вдобавок к прежним еще и четырехголосный вариант¹⁰¹. Поэтому *уровень информационного содержания контрапунктического ядра имеет особо важное значение* для контрапункта, допускающего удвоение, — не меньшее, чем отсутствие параллельного и прямого движения.

В ряде случаев удвоение голосов не порождает новых контрапунктических структур, но позволяет уже найденным звучать иначе. Например, удвоение одного голоса в разносегментном контрапункте словно выделяет «жирным шрифтом» один из сегментов как более значимый. Удвоение же обоих голосов придает соотношению голосов равнозначность, а звучанию — полноту и мягкость. Сочетание удвоений в широкий составной и в максимально узкий интервалы — дециму и терцию — вызывает ощущение расслоившегося пространства (Пример 20):

Пример 20. Удвоение голосов в разносегментных неимитационных соединениях
Причастные стихи

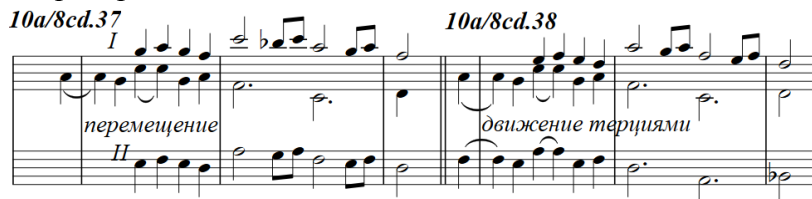


¹⁰¹ Кроме того, из любого многоголосного соединения с удвоением голосов можно извлечь несколько различных двухголосных.

Пример 20 (прод.). Удвоение голосов в разносегментных неимитационных соединениях



Увертюра



Применение же контрапункта, допускающего удвоение, к *имитационному* построению увеличивает и число интерпретаций приема, и, соответственно, количество извлекаемых из него соединений.

Набор имитационных форм, к которым Танеев применяет удвоение голосов, весьма разнообразен. Первоначальным соединением может быть двухголосный конечный канон, в котором удваивается один или оба голоса (Таблица 25):

Таблица 25. Удвоение голосов двухголосных конечных канонах

Причастные стихи	Букв. схема	Имитационный прием
<p>3а.2</p>	<p>A^d B^d C^d A B C D A B C D A^d B^d C^d</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Двухголосный конечный канон в верхнюю кварту с РВ=2_d с удвоением R в нижнюю дециму. • Двухголосный конечный канон в нижнюю септиму с РВ=2_d с удвоением R в верхнюю дециму. J_v=-9.
<p>6а.2</p>	<p>A^d B^d A^d B^d C^d A^d B^d C^d A^d B^d</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Двухголосный конечный канон в верхнюю квинту/терцию с РВ=2_d с удвоением R в верхнюю/нижнюю терцию и удвоением R в нижнюю дециму. • двухголосный конечный канон в нижнюю сексту/октаву с РВ=2_d с удвоением R в верхнюю дециму. J_v=±2, -9.


Контрапунктическим ядром, пригодным для удвоения, может служить и краткий отдел двухголосной канонической секвенции 1-го разряда — это та область, в которой набор J_v расширяется редко употребляемыми показателями. При удвоении голосов в канонической секвенции 2-го разряда актуальны только показатели, соответствующие интервалу удвоения (Таблица 26):

Таблица 26. Удвоение голосов в канонических секвенциях 1-го и 2-го разрядов

Причастные стихи	Букв. сх.	Имитационный прием
<p>6b'.4</p> 	$A \begin{cases} :B \text{ „}A: \\ :A^d B^d: \end{cases}$	<p>Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PB=1$ с удвоением R в нижнюю / верхнюю терцию. $JJv = \pm 2, -7, -11$.</p>
<p>4a.5</p>  <p style="text-align: right;"><i>и т. д.</i></p>	$A^d \begin{cases} :A^d B^d: \\ :B^d \text{ „}A^d: \end{cases}$	<p>Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PB=2$ с удвоением P и R в нижнюю / верхнюю дециму. $JJv = \pm 9, -27$.</p>
<p>Увертюра</p> <p>10a'.12</p> 	$A \begin{cases} :B \text{ „}A: \\ :A^d B^d: \end{cases}$	<p>Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PB=1$ с удвоением R в нижнюю / верхнюю дециму. $JJv = \pm 9, -6, -25$.</p>
<p>10a'.26</p> <p><i>intermedia</i></p> 	$A^d \begin{cases} :A^d B^d C^d: \\ :B^d C^d \text{ „}A^d: \end{cases}$	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с $PPB=1$, 2 с удвоением P в нижнюю / верхнюю дециму и R в нижнюю / верхнюю терцию. $JJv = \pm 9, \pm 2$.</p>

Оттенок неоднозначности появляется в соединениях, где удвоение служит тематическому заполнению многоголосной ткани, вызывая эффект наложения одного полифонического приема на другой. Так, в пробе *6.ab6* из *Эскизов* обработок причастных стихов во время звучания сегмента *b* сегмент *a* успевает прозвучать дважды, причем во второй раз — в терцовом удвоении — верхнем или нижнем — в зависимости от точки отсчета (Таблица 27):

Таблица 27. Образование неоднозначных имитационных структур при удвоении голосов

Причастные стихи	Букв. схема	Имитационный прием
<p>6a/b.6</p> 	$\begin{matrix} D E F \\ A A B \\ A C \end{matrix}$	<ul style="list-style-type: none"> • Простая двухголосная имитация на сегмент <i>ba</i> с удвоением R в верхнюю терцию и в контрапункте с сегментом <i>bb</i>; • Повторение сегмента <i>ba</i> с удвоением в нижнюю терцию в контрапункте с сегментом <i>bb</i>. $Jv = \pm 2$.

Примечательны и более сложные случаи, когда постепенное наложение удвоений при выстраивании многоголосного конечного канона придает ему черты канона бесконечного, в котором повторные вступления пропосты и респост удвоены в несовершенный консонанс. Происходит это в результате совпадения высот-

ных уровней удвоения очередной респосты и повторных пропосты и респост; при этом возникают интересные структурно-динамические эффекты. В имитационной пробе 5.b4 из причастных стихов (Таблица 28) сочетаются бесконечный канон (статичный горизонтальный пласт фактуры) и многоголосный конечный канон с одинаправленно вступающими голосами (динамический пласт):

Таблица 28. Образование многозначных имитационных структур при удвоении голосов

Причастные стихи	Буквенная схема
<p>5b.4</p> 	<pre> A B A B A B A B A B A B A B A B A B A B </pre>
Имитационный прием	
<ul style="list-style-type: none"> • Симметричная цепь из двухголосных канонов (пять звеньев) в шестиголосии. Начиная с четвертой R, голоса удвоены в верхнюю дециму; • каркас трехголосного бесконечного канона 1-го разряда с удвоением повторной P и RR в нижнюю дециму. $JJv = \pm 9$. 	

В другом случае, также в *Эскизах* обработок причастных стихов — в пробе 6.d12, — возникает сочетание, позволяющее трактовать имитационное построение на короткий (двухтактный) сегмент как многоголосный бесконечный канон, в котором голоса, начиная с третьего вступления, дублируются, и одновременно как двухголосную каноническую секвенцию с постепенным добавлением удвоений. Третий вариант — накладывающиеся одна на другую пары голосов секвентно-канонической структуры; четвертый — четырехголосный бесконечный канон 2-го разряда, основанный на канонической супер-секвенции 1-го разряда (супер-пропосты и супер-респосты — двухголосные канонические секвенции с удвоениями (Таблица 29):

Таблица 29. Сложные имитационные структуры, образованные удвоением голосов

Бесконечный канон 2-го разряда
$P \quad R_1 \quad R_2 \quad R_3 \quad \text{"}P \quad \text{"}R_1 \quad \text{"}R_2$
Каноническая секвенция с удвоениями
$P \quad R \quad \text{"}P_{удв} \quad \text{"}R_{удв}$
<p>6d.12</p>  <p>Каноническая супер-секвенция</p>

Как видим, здесь имеет место развертывание по диагоналям различной пологости/крутизны и, соответственно, с различной скоростью движения. Отчетливый однонаправленный план вступления респост и постепенное подключение дублирующих голосов в двух последних примерах свидетельствуют, скорее, в пользу первых из названных имитационных форм. Удвоения голосов, сокращая в приведенных примерах количество фактурных планов, одновременно повышают уровень структурной сложности.

Сочетание удвоения с некоторыми из специфических видов техники — обращением или ритмическим варьированием материала — характерно для *Эскизов* «Увертюры...».

Использование в одном имитационном построении прямого и обращенного видов сегмента приводит к образованию канонической секвенции 2-го разряда в обращении ¹⁰² (Таблица 30). То, что данное каноническое построение возникает сразу с удвоением голосов, свидетельствует о быстрой оценке потенциала контрапунктического ядра, поиск же различных вариантов удвоения помогает освоить соединения, различные по плотности звучания (см. пробы $8cd/8cd^\downarrow.106$, $8cd/8cd^\downarrow.43$, $8cd^\downarrow/8cd.107$, $8cd^\downarrow/8cd.108$).

Таблица 30. Сочетание обратимого контрапункта с удвоением голосов

<i>Увертюра</i>	<i>Буквенные схемы</i>
<p><i>8cd/8cd[↓].43</i></p> 	<p>A^d B^d C^d A^{d↓} B^{d↓} C^{d↓} A^d B^d C^d A^{d↓} B^{d↓} C^{d↓} A^d B^d C^d</p> <p>A^{d↓} B^{d↓} C^{d↓} A^d B^d C^d A^d B^d C^d A^{d↓} B^{d↓} C^{d↓} A^d B^d C^d</p>
<p><i>Имитационный прием</i></p> <p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда в обращении и с удвоением обоих голосов: R в нижнюю/верхнюю терцию, R в нижнюю/верхнюю дециму. JJv = ±9, ±2.</p>	

Ритмическое варьирование вместе с удвоением голосов в двухголосной канонической секвенции 2-го разряда приводит к образованию плотной, вязкой ткани со множеством задержанных диссонансов и ритмической рассинхронизацией голосов (Пример 21):

¹⁰² Поскольку голоса взаимобращаются (зеркальный контрапункт), их интервальное соотношение в производном соединении остается таким же, как и в первоначальном.

Пример 21. Ритмическое варьирование сегмента в канонических секвенциях с удвоением голосов

10a'.149



10a'.152



10a'.147



10a'©.159



4.4.5. Ритмическое варьирование сегментов и образование различных имитационных построений

Различные ритмические варианты материала позволяют строить в Эскизах к «Увертюре...» различные виды канонических конструкций¹⁰³.

Покажем два варианта сегмента 8cd (Пример 22):

Пример 22. Ритмические варианты сегмента 8 cd



Первый ритмический вариант оказался пригоден для образования цепи конечных двухголосных канонов и двухголосной канонической секвенции 2-го разряда в обращении с удвоением голосов в пробах 8cd.28 и 8cd/8cd[↓].43 (пробы, буквенные схемы и подробное описание имитационных приемов см. в Таблицах 13 и 30). Второй ритмический вариант позволяет выстроить трехголосную каноническую секвенцию 1-го разряда на сегмент как в прямом движении, так и в обращении: см., например, пробу 8cd.51 (буквенную схему и подробное описание имитационного приема см. в Таблице 18).

Меньшее или большее растяжение двузвучового мотива 10a' и, соответственно, нарушение или достижение равномерности повторов в двухголосной кано-

¹⁰³ Изменение ритма сегмента приводит к изменению состава «мелодического каркаса» (термин А. И. Ровенко) — редуцированной до точек на расстоянии вступления голосов мелодической линии. В свою очередь, мелодический каркас непосредственно влияет на стреттные возможности материала [138, с. 10–15].

нической секвенции приводит к образованию различного типа построений — 2-го и 1-го разрядов (Таблица 31):

Таблица 31. Канонические построения на основе различных ритмических вариантов сегмента 10a'

Увертюра	Буквенная схема	Имитационный прием
<p>10a'.26</p> 	$A^d \left\ \begin{array}{l} :A^d B^d C^d: \\ B^d C^d \text{ „} A^d \end{array} \right\ $	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с РРВ = 1 ♩, 2 ♩ с удвоением Р в нижнюю/верхнюю дециму и R в нижнюю/верхнюю терцию. $J_{IV} = \pm 9, \pm 2$.</p>
<p>10a'.165</p> 	$A : B \text{ „} A : \\ \left \begin{array}{l} A \\ B \end{array} \right $	<p>Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с РВ = 1 ♩, $J_V = -14$.</p>

Описывая процесс роста, развертывания начальных двузвуковых интонационных ячеек в мажорных и минорных партесных концертах, Н. А. Герасимова-Персидская выявляет два диаметрально противоположных принципа: *повторности* — накопления горизонтальных, вертикальных и диагональных структур — в мажорных концертах и *приращения* — естественного продления мелодически-цельных линий путем подвода к начальной ячейке — в минорных. Кажется весьма выразительным и точным определение принципов, отображающее дискретную, конструктивную природу в первом случае и континуальную, органически-естественную во втором [31]. Танеевский способ освоения материала и образования, прежде всего, имитационных структур в условиях работы с заданным напевом, представляет собой «выращивание» мелодической горизонтали в трех направлениях — диагональном, вертикальном и многоголосно-горизонтальном — которое происходит путем мультипликации и реализует принцип *повтора*. Таким образом, фактурный и структурный рост здесь сравним в большей степени с возникновением архитектурного сооружения из видимых глазом контрапунктических *блоков*, нежели, к примеру, с естественным ростом дерева. Это процесс, осмысливаемый рационально и во многом контролируемый и прогнозируемый.

То, что объектом мультиплицирования в рассмотренных имитационных структурах являются не одноголосные отделы, как при пошаговом сочинении канона, а первоначальные двухголосные или многоголосные *контрапунктические соединения*, позволяет очень ясно ощутить взаимосвязь между теорией подвижного контрапункта (в особенности вертикально-подвижного) и теорией канона. Кроме того, явственно высвечивается взаимосвязь между структурными особенностями *контрапунктических строительных ячеек* и особенностями конструкций, из них вырастающих.

Не подлежит сомнению, что образование из одного мелодического первоисточника множества различных контрапунктических форм и их вариантов, представленных в исследуемых рукописях, способствовало зарождению идей танеевской теории контрапункта и канона.

РАЗДЕЛ 5

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АВТОГРАФЫ ТАНЕЕВА И ЕГО НАУЧНЫЕ ТРУДЫ ПО ТЕОРИИ КОНТРАПУНКТА ¹⁰⁴

«Я посвящаю эту книгу памяти Г. А. Лароша, статьи которого (особенно „Мысли о музыкальном образовании в России“) имели большое влияние на направление моей музыкальной деятельности» (С. И. Танеев)

Посвящение «Подвижного контрапункта строгого письма» само по себе красноречиво свидетельствует о том, что между опытами контрапунктической разработки национального материала и научными исследованиями С. И. Танеева существует несомненная связь. Однако в действительности такие связи столь многочисленны и разнообразны, что вскрыть и конкретизировать их представляется благодарной задачей.

Так, спектр контрапунктических приемов в обоих комплексах *Эскизов* проецируется на области сложного контрапункта, наиболее подробно разработанные Танеевым в научных трудах. В *Эскизах* встречаются все виды подвижного и допускающего удвоение контрапункта. Обратимый контрапункт, активно применяемый в *Эскизах* к «Увертюре...», хоть и оказывается за рамками завершенных и изданных трудов Танеева, но включен им в классификацию видов сложного контрапункта ¹⁰⁵. Контрапунктические пробы на *заданный материал* корреспондируют

¹⁰⁴ Многие положения данного раздела изложены в статье М. Л. Мониц «Эскизы к обработкам причастных стихов как одна из страниц предыстории учения Танеева» [103].

¹⁰⁵ Танеев числил «Обратимый контрапункт» среди завершенных книг, ссылаясь на него как на оконченную работу и, по всей видимости, вел соответствующий отрезок консерваторского курса контрапункта в согласии с ней [8, с. 52–53]. Н. Ю. Плотникова пишет, что в Отделе редких изданий и рукописей НМБТ МГК найдена рукопись «Обратный контрапункт» с пометкой «составлено по Марпургу» (Д 11919, 10 с.), которую «можно атрибутировать С. И. Танееву» [128, с. 108]. Сам Танеев пишет, что с обратимым контрапунктом лучше всего ознакомиться «по книге Марпурга „Abhandlung von der Fuge“» (часть II, главы III и IV) [162, с. 316].

с разделом «Подвижного контрапункта строгого письма», посвященным работе с *cantus firmus*'ом [162, с. 240–243]. Имитационные приемы, преобладающие в обоих комплексах *Эскизов*, представлены разнообразными каноническими построениями — как 1-го, так и 2-го разрядов. Больше внимание к одним приемам сравнительно с другими в исследуемых *Эскизах* (многоголосные конечные каноны, канонические секвенции) соответствует большему вниманию к этим формам в «Учении о каноне» [158, с. 62].

Эти параллели, лежащие на поверхности, отнюдь не исчерпывают взаимосвязи между танеевскими *Эскизами* и его научными трудами по контрапункту. Более глубокое родство обусловлено многосторонней профессиональной установкой Танеева — композитора, ученого, педагога:

«XI. Я никогда не утверждал, что писание контрапунктов на песни имеет какое-то волшебное свойство превращать человека в композитора, притом в национального <...> XII. Продолжаю утверждать, что писание контрапунктов [—] превосходная подготовительная работа» [178, с. 61].

«Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм <...> Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая. <...> Изучение свободного контрапункта составляет поэтому для современного композитора необходимое условие технической подготовки» [162, с. 10].

«Подобно тому, как вполне законченные виртуозы для поддержания и усовершенствования своей техники находят необходимым часть своего времени посвящать техническим упражнениям, так и для молодых композиторов было бы полезно не оставлять своих контрапунктических упражнений по окончании курса контрапункта. Те преимущества, какие им даст умение в совершенстве владеть контрапунктом — изящество, плавность и логическая последовательность отдельных голосов, легкость в обработке музыкальных мыслей и быстрота в извлечении заключающихся в них в возможности комбинаций_[1] — все эти преимущества полного господства над музыкальным материалом с избытком вознаграждают за время, потраченное на занятия контрапунктом» [158, с. 6].

Приведенные высказывания С. И. Танеева, относящиеся к различному времени — от письма П. И. Чайковскому 19 августа 1880 года до предисловия к «Учению о каноне», — труда, над которым Танеев работал до конца своей жизни, — показывают неразрывную связь между опытом Танеева-композитора и его установками как преподавателя и ученого. В его потребности испытывать материал

контрапунктическим инструментарием — подробно, методично — видятся и проявление особого типа дарования, и понимание путей развития современной музыки, и глубокое убеждение в *познаваемости* технической стороны мастерски написанного произведения.

Контрапунктическая теория Танеева, возникшая, по его собственным словам, не благодаря анализу музыкальных примеров, но «путем дедуктивным», обладает ярко выраженными системностью, целостностью, исчерпывающей полнотой изложения, присущими *научной* концепции. Тексты трудов — избыточные для практического (школьного) курса, несколько тяжеловесные по манере изложения — предназначены для освоения в процессе обучения отнюдь не в полном объеме, что отмечают и сам Танеев, и исследователи его работ [162, с. 6; 139, с. 8; 126, с. 8]. Тем не менее, оба труда глубоко связаны с простым и понятным *побудительным мотивом* обращения Танеева к теории сложного контрапункта и канона: с желанием самому *практически* овладеть контрапунктической техникой, а также сделать ее доступной для обучающихся композиторов. Ориентация на потребности, выдвигаемые практикой, определяет и общее направление мысли, и отдельные акценты; она объединяет эмпирические опыты послеконсерваторского периода и оба научно-музыкальных труда Танеева. Наиболее ясно это проступает в двух значимых идеях:

- выведения из одного первоначального соединения многих производных, или — шире — в поиске возможности извлечь максимум неодногоголосных соединений из исходного материала;

- построения разнообразных контрапунктических форм наиболее простыми способами, иными словами: получения максимума контрапунктического разнообразия при минимальных интеллектуальных затратах.

Обе эти идеи не новы. Первая из них, по сути, является ключевой идеей сложного контрапункта, а вторая проявляется в различных трудах о контрапункте в виде отбора наиболее удобных и простых для подробного изучения видов контрапунктической техники — в частности, двойного контрапункта октавы, децимы и дуодецимы. Однако в танеевских научных трудах эти идеи получают не только

особую полноту воплощения, но и оказываются преподнесены необычайно отчетливо и убедительно благодаря танеевской системе счисления интервалов и способам обращения с ними. Кроме того, на разных этапах изложения теории названные направления мысли проявляются в деталях и примерах, совершенно явственно отсылающих к практическим опытам *Эскизов*.

Проявления этих идей — как в научных трудах, так и в *Эскизах* — идут бок о бок друг с другом так, что зачастую оказывается трудно их разделить.

5.1. ВОЗМОЖНОСТЬ ИЗВЛЕЧЕНИЯ МНОЖЕСТВА ПРОИЗВОДНЫХ СОЕДИНЕНИЙ ИЗ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ В НАУЧНЫХ ТРУДАХ ТАНЕЕВА

5.1.1. «Подвижной контрапункт строгого письма»

Классификация сложного контрапункта, выстроенная Танеевым во вступлении, самым непосредственным образом связана со способами получения производных соединений [162, с. 10–14]. Весьма показательны приводимые здесь примеры, иллюстрирующие разнообразные возможности перестановок в вертикально-, горизонтально-, вдвойне-подвижном контрапункте, а также в контрапункте, допускающем удвоение. Танеев дает образец «универсального» соединения, которое может быть подвергнуто многочисленным и разнонаправленным передвижениям [там же, с. 11–12]. Вариант вступления к «Подвижному контрапункту...», где Танеев говорит о контрапункте обратимом, содержит то же самое соединение в качестве первоначального для различных видов обращения [163, с. 44–46].

В первой части труда — «Контрапункт вертикально-подвижной» — весь ход рассуждений с самых первых страниц ориентирован на объяснение оснований для извлечения *всех возможных* производных соединений в данном виде сложного контрапункта из любых первоначальных (а не на создание или анализ соединений, из которых можно извлечь *некоторое множество* производных).

Понятие *сложного показателя* возникает уже в главе II, § 28, непосредственно вслед за понятием *показатель вертикально-подвижного контрапункта* [162, с. 29]. Теоретические положения вместе с практическими рекомендациями

к применению сложного показателя в двухголосии (отдел *A*) — в том числе и в связи с контрапунктом, допускающим удвоение¹⁰⁶, — появляются также очень скоро: сначала по отношению к более простому материалу — соединениям без связанных (задержанных) диссонансов¹⁰⁷ в главе V, затем к соединениям со всеми видами диссонансов в главах IX и X.

В главе V, посвященной устойчивым интервалам, Танеев делает заключение, что приоритетными для соединений, допускающих перестановку при нескольких *JJv*, являются ограничения, которых требует самый строгий из показателей. Наиболее же общий вывод этого раздела касается свойств соединения, допускающего максимальное число вертикальных перестановок: «Вообще количество производных соединений, какое можно получить из первоначального, обратно пропорционально тем музыкальным средствам, какими мы располагаем для его сочинения. Чем многочисленнее комбинации, тем однообразнее то соединение, из которого они получаются» [162, с. 77].

В связи с обсуждением устойчивых консонансов в соединениях без связанных диссонансов Танеев касается также контрапункта, допускающего удвоение голосов, который позволяет извлекать из первоначального двухголосного соединения множество производных — двухголосных (в показателях, соответствующих несовершенным консонансам), трехголосных, четырехголосных¹⁰⁸. Здесь сделан

¹⁰⁶ Особенностью контрапункта, допускающего удвоение, является возможность одновременного звучания первоначального и производного/производных соединений. В то же время контрапункт этот напрямую связан с применением сложного показателя как по своей природе, так и в случае сочетания с контрапунктическими формами, которые сами по себе требуют применения вертикально-подвижного контрапункта, в том числе при удвоении более чем одного голоса соединения.

¹⁰⁷ Именно так — напомним — устроено большинство контрапунктических проб в обоих комплектах *Эскизов*. Здесь же, в научном труде, Танеев словно спешит применить на практике важнейшие теоретические выводы, еще не изложив их в полном объеме. Несомненно, это может быть проявлением дидактической составляющей текста (движение от простого к сложному), но, думается, здесь решительно заявляет о себе тот внушительный опыт, который композитор приобрел, испытывая контрапунктическими инструментами национальный мелодический материал.

¹⁰⁸ О четырехголосном контрапункте с удвоением обоих голосов — сначала без связанных диссонансов, затем с ними — пойдет речь в главе X.

важный вывод о том, что «всякое соединение при 2Jv ¹⁰⁹, в котором отсутствуют связанные диссонансы, может быть исполнено также и при удвоениях: $I^{d=-9} + II$ и $I + II^{d=-9}$ » [162, с. 79].

Обращает на себя внимание порядок, в котором Танеев рекомендует осваивать наиболее употребительные показатели (глава VIII): сначала двойной контрапункт децимы, затем дуодецимы, и лишь после них — октавы. Разумеется, здесь просматривается дидактический принцип, ведущий от более жестких ограничений голосоведения к постепенному их смягчению: от практически запрета прямого движения (контрапункт децимы) к возможности любого типа голосоведения и ограничениям лишь в употреблении отдельных интервалов (контрапункты дуодецимы и октавы). Однако при этом в арсенале умений учащегося уже с первых опытов в сложном контрапункте оказывается сочинение соединений со всеми устойчивыми консонансами, которые можно *удвоить децимами*¹¹⁰.

Изложение материала в отделе В «Контрапункт вертикально-подвижной трехголосный» также устремлено к главам о соединениях, дающих более одного производного (XIII и XIV), и об удвоении голосов трехголосного контрапункта (глава XV).

«Общая формула тройного контрапункта» позволяет четко определить ограничения, применяемые к каждой паре голосов трехголосия, обозначить отличия октавного контрапункта от всех остальных и найти способы — прежде всего наиболее простые — извлекать множество производных соединений, используя определенные модели перестановки голосов [там же, с. 189–199].

Здесь «Подвижной контрапункт...» самым непосредственным образом смыкается с «Учением о каноне», так как способы перемещения голосов, применяемые для сведения индексов вертикальной перестановки к одному при $JJv \neq -7, -14, \dots$,

¹⁰⁹ Напомним, что одна из важнейших классификационных установок Танеева — деление интервалов и соответствующих им показателей вертикальной перестановки на две группы: 1int и 1JJv — совершенные консонансы и кварта, 2int и 2JJv — несовершенные консонансы и диссонансы [162, с. 20–22, 36–37].

¹¹⁰ В *Эскизах* среди контрапунктических проб с удвоением голосов большинство содержит удвоение децимами одного или нескольких голосов.

соответствуют моделям перемещения голосов в основной части бесконечных канонов и канонических секвенций 1-го разряда: $\times \times$.

Примечательно, что в случаях применения показателя, соответствующего несовершенному консонансу, Танеев рекомендует для полноты звучания присоединить к первоначальному и производному соединениям перестановку одного из голосов, то есть применить контрапункт, допускающий удвоение [162, с. 197–199].

В главе XV, посвященной удвоениям в трехголосном контрапункте, Танеев доводит число голосов до шести, используя показатели от простого до тройного. Число показателей регулируется принципом: «Если все три показателя различны, то Jv тройной; если два из них сходны, а третий не равен нулю, то Jv двойной; если же при двух сходных показателях третий = 0, то Jv обращается в простой» [там же, с. 207]. Интересно, что Танеев рекомендует пользоваться не только точными методами оценки пригодности соединений к удвоению, но и «быстрыми» — такими, которые вполне могли возникнуть вследствие опыта, подобного приобретенному в *Эскизах*:

«Нередко ... соединение допускает такие перестановки, которые не имелись в виду при его сочинении. Навык нахождения таких непредусмотренных комбинаций достигается довольно быстро. Каждый раз, как между голосами отсутствует прямое движение, можно более или менее достоверно предположить, что возможны удвоения. Если встретится параллельное движение терциями, то единственно возможным удвоением является удвоение в сексту. Если оно не подходит, то, значит, данное соединение не допускает вовсе удвоения. Точно так же при встретившемся параллельном движении секстами число возможных удвоений ограничивается тем, что при сексте возможно удвоение в терцию (реже в нижнюю сексту...) [там же, с. 207].

Разрабатывая проблематику сложного показателя, Танеев использует два способа подачи материала. При первом обсуждаются условия, которым должно соответствовать *сочиняемое* соединение, при втором анализируется *уже имеющееся* соединение и выясняются его перспективы для применения сложного показателя. Заслуживает внимания, что в разделах об удвоении голосов Танеев пользуется преимущественно вторым методом, выясняя пригодность к удвоению соединений из предыдущих параграфов и нотных приложений, а также излагая

способы присоединения условий удвоения к условиям всякого Jv [162, с. 122–129]. Извлечению производных соединений из данного посвящается самостоятельный раздел в главе XIV «Соединения, дающие более одного производного (продолжение)» [там же, с. 199–203]. А в главе XII «О некоторых отдельных случаях трехголосного вертикально-подвижного контрапункта» Танеев дает универсальный совет: «при анализе контрапунктических соединений не следует ограничиваться констатированием присутствия того или другого производного соединения, но находить и те производные, какие данное место допускает вообще, безотносительно того, воспользовался ими автор или нет» [там же, с. 182].

Идея получения многих производных из одного первоначального находит реализацию и в отношении горизонтально- и вдвойне-подвижного контрапункта (в особенности в главах XX, XXII, XXIII). Методика основных построений¹¹¹ позволяет умножать число производных соединений благодаря 1) увеличению горизонтально-подвижных вариантов путем прибавления RR... в основном построении, так что Ср. сочиняется не к двухголосному канону, а к многоголосному; 2) написанию первоначального и производных соединений в условиях какого-либо Jv при одном и том же Jh [там же, с. 254–266].

В зависимости от способа работы (от принятых условий) основное построение образует либо контрапунктически правильное — реальное — многоголосие, либо партитурное совмещение (наложение) первоначального и производного/производных соединений, содержащее мнимую респосту/мнимые респосты (R.../RR...) и соответственно мнимый канон. Последовательное, по отделам, написание основного построения сразу в многоголосии позволяет присовокупить к горизон-

¹¹¹ Понятие *основного построения* введено Танеевым и стало краеугольным камнем раздела его труда о горизонтально-подвижном контрапункте. Вот как зафиксирован в дневнике Танеева 1902 года момент нахождения идеи: «Мне пришла в начале моего приезда мысль об „Основн[ом] построении“, сразу осветившая весь отдел о гориз.-подв[ижном] к[онтра]п[ункте], кот. 2 года тому назад, хотя и б[ыл] начисто написан, но заключал в себе много нелепого, туманного» [164b, с. 325]. Однако танеевское «основное построение» является, по сути, частным случаем использования метода «третьей строки», лежащего в основе всей европейской практики сложного контрапункта. Различные оценки этого открытия Танеева отражены в работах: [140, с. 51; 113, с. 29–31].

тальным и вертикальным вариантам соединений еще и структурно измененные [162, с. 225–227, 235–237].

Как и в разделах о вертикально-подвижном контрапункте, методу извлечения производных соединений из основного построения противопоставлен аналитический метод — реконструкция основного построения по первоначальному и производным соединениям (такого рода анализу посвящена глава XIX).

Несмотря на внешнее сходство двух частей «Подвижного контрапункта...» — «Контрапункт вертикально-подвижной» и «Контрапункт горизонтально-подвижной и вдвойне подвижной», — по существу они противоположны. Метод извлечения производных соединений из постепенно складывающегося основного построения предполагает, что оно обеспечивает правильность лишь ограниченного числа входящих в него соединений. Иными словами, целое здесь *результативно, а не прогнозируемо*, и о вариантах данного соединения в аспекте *горизонтального* передвижения речи нет.

Соединениям с данным голосом посвящен раздел о задачах на с. f., но и здесь, независимо от того, как представлен с. f. (одноголосно или в виде канона, реального или мнимого), говорится о *присочинении* к нему противосложения. Более того, саму реализацию канона на материале с. f. (в отличие от формального выписывания канона мнимого) Танеев не считает подлежащей обсуждению в работе [там же, с. 240–241].

Итак, горизонтально-подвижной контрапункт опирается главным образом на эмпирические инструменты (основное построение, мнимый голос), тогда как вертикально-подвижной контрапункт предполагает использование теоретически обоснованных и предварительно просчитанных условий написания. Вдвойне-подвижной контрапункт предсказуем лишь в рамках возможных *вертикальных* перемещений голосов основного построения.

5.1.2. «Учение о каноне»

Во втором научно-музыкальном труде Танеева мысль о возможности контрапунктических *преобразований* соединения также постоянно находится в поле зрения

автора: она актуальна для всех видов канонических форм с применением подвижного контрапункта¹¹². В танеевском труде идея преобразования построений применяется, прежде всего, к каноническим секвенциям и бесконечным канонам и 1-го и 2-го разрядов, воплощаясь в вариантах как вертикального, так и горизонтального соотношения голосов.

Путем к получению новых канонических секвенций с другим Jv /другими JJv из данной или к модификации бесконечного канона в каноническую секвенцию и наоборот часто является удвоение голосов несовершенными консонансами. Особое внимание Танеев уделяет трехголосным бесконечным канонам 1-го разряда *не* в приму и октаву. Рассматриваются и те, что требуют применения широко употребляемых JJv , и те, в которых используются редкие показатели. Как одни, так и другие становятся первоначальными соединениями для преобразования в канонические секвенции [158, с. 39–43, 148–152].

Обсуждаются также примеры со сложным показателем, не дающим удвоения голосов [там же, с. 43–46, 53–57, 184–185]. Трудности написания или преобразования в приведенных примерах *избегаются* прежде всего благодаря краткости пропосты, а также паузированию на протяжении последнего ее отдела¹¹³ [там же, с. 148–153].

Хотя ясно, что на просчитывание закономерностей, связанных с *данными* мелодиями, танеевское исследование *горизонтально-подвижного* контрапункта не

¹¹² Преобразование канонических построений, не требующих применения подвижного контрапункта (то есть двухголосных конечных канонов), в формы, требующие его применения, в «Учении о каноне» не обсуждается. Причиной этого могли быть как очевидность и простота таких преобразований (например, в бесконечный канон 2-го разряда), так и необходимость сокращать соединение при переходе конечного канона в бесконечный или каноническую секвенцию 1-го разряда.

¹¹³ Анализируя один из примеров, Танеев подчеркивает лаконичность первоначального соединения, связывая это свойство с его возможностями: «Для того, чтобы показать, сколько различных комбинаций можно извлечь из одной темы, хотя бы и незначительной, мы намеренно выбрали тему настолько короткую, что первоначальное построение секвенции заключает в себе всего две полуноты» (имеет два опорных интервала в составе. — М.М.) [158, с. 42]. В другом же случае для получения из бесконечного канона при $Jv = -9$ канонической секвенции в $Jv = -11$, Танеев сокращает длительность последней ноты одного из голосов, устраняя неприготовленную сексту [158, с. 148–149].

нацелено, в «Учении о каноне» приводится пример работы с *данным* соединением. Танеев указывает: двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда «может быть иногда сжата в горизонтальном направлении», что дает новые варианты соединения, — и подтверждает это положение примером [158, с. 53, 57–58, *прим.* 72, 87 — первоначальное и производное соединения]. Здесь действует метод подбора, прилаживания; но когда очередной вариант горизонтального соотношения голосов найден, поиск их новых комбинаций ведется в сфере вертикальных перемещений, а в этой области танеевская теория позволяет точно прогнозировать результат.

Примеры модификации трехголосного конечного канона 2-го разряда сначала в бесконечный канон, а затем в каноническую секвенцию также относятся к области возможностей «прилаживания» материала имитации к самому себе, как с горизонтальным, так и с вертикальным сдвигом, причем новые возможности соединения связаны с его сокращением [там же, с. 104–105, 164–165, 171–172, *прим.* 121, 173, 180 — первоначальное и производные соединения].

5.2. ПРОСТОТА И МНОГООБРАЗИЕ КОНТРАПУНКТИЧЕСКИХ СОЕДИНЕНИЙ В НАУЧНЫХ ТРУДАХ ТАНЕЕВА

Суть второй идеи, пронизывающей теоретические труды Танеева и самым тесным образом связанной с первой, заключается, как уже говорилось, в поиске *простых* способов написания структурно или фактурно отличающихся друг от друга соединений для разного числа голосов.

Простота может быть обеспечена многими способами. Один из них состоит в конструировании различных соединений на базе исходного двух- или многоголосного соединения. Поскольку способ этот имеет наиболее непосредственное отношение к имитационному контрапункту, рассмотрим проявления принципа поиска простых решений в «Учении о каноне»¹¹⁴.

¹¹⁴ Проявление этого принципа можно найти и в «Подвижном контрапункте строгого письма». Так, ввиду простоты удвоения одного из голосов двухголосного соединения, Танеев советует «при анализе готовых соединений ... проигрывать их за фортепиано, заменяя удвоение одного голоса удвоением другого» [162, с. 79]. Простым способом получить новые фактурные варианты соединений без задержаний и с удвоением голосов является перенос голосов в другие октавы при соблюдении ограничений, касающихся двойного контрапункта октавы [там

Как пишет Танеев, «исходным пунктом учения о каноне» [158, с. 9] служит двухголосная каноническая имитация, не требующая применения сложного контрапункта. Будучи самой простой формой канонических построений, двухголосный конечный канон становится конструктивным элементом многоголосных конечных канонов 1-го разряда, требующих применения нулевого Jv (каноны типа «→0») [там же, с. 145].

Каноническое построение 1-го разряда, показатель которого задают три точки разнонаправленного вступления (двухголосные бесконечный канон и каноническая секвенция, трехголосный конечный канон), может стать базовым элементом для *многоголосных* канонов также 1-го разряда с применением сложного контрапункта. Упростить эту задачу в многоголосном каноне может наличие тождественных интервалов вступления (одинаковых по направлению и величине), что позволяет сократить число необходимых Jv. Соблюдать это условие Танеев рекомендует при освоении новых по числу голосов или структуре канонов 1-го разряда [там же, с. 143–145; 153–154; 179; 188–190]. Именно эти идеи развивают М. Р. Копытман и Н. А. Тимофеев [69; 167].

Для канонов 2-го разряда возможность упрощения напрямую связана с соотношением расстояний вступления. Чем меньше в каноне разных расстояний вступления, тем меньше требуется мнимых респост и тем больше работа может быть сведена к применению вертикально-подвижного контрапункта: в сущности, подобного рода каноны зачастую являются канонами 1-го разряда, в которых «выпущен» один или несколько голосов [158, с. 121–126, также см. *прим. 184, 194*].

Говоря об избегании трудностей, вызванных в канонах эпохи строгого письма вертикальными передвижениями (при кварто-квинтовых и квинто-октавных интервалах вступления), Танеев называет несколько распространенных спо-

же, с. 135–136]. Немногим сложнее оказывается перенос одного из голосов трехголосия на дуодециму при неподвижных остальных (схема перестановки, актуальная для бесконечных канонических форм 1-го разряда) в главе XII «О некоторых отдельных случаях трехголосного вертикально-подвижного контрапункта». Танеев многократно подчеркивает необходимость овладеть контрапунктом дуодецимы как одним из простых и наиболее востребованных в музыкальной практике строгого (и свободного) письма [162, с. 179–187].

собов: прекращение имитации при вступлении R_2 ; вертикальный сдвиг контрапунктирующих к R_2 отделов для получения нулевого показателя; отодвигание вступления R_2 до удобного момента (то есть замена канона 1-го разряда канонем 2-го); ритмические изменения в респостах для «подлаживания» голосов [158, с. 94–99].

Еще одной простой возможностью «извлечь из канона... новую комбинацию голосов» является бегло упомянутое, но безусловно важное для Танеева *превращение* канонов [там же, с. 80, 93]. Оба упоминания о *превращении* содержатся в разделе о трехголосном конечном каноне в связи с обсуждением употребления кварты и ноны в многоголосии. Отсутствие свободно употребленной кварты в первоначальном соединении и отсутствие задержанной в любой из пар голосов ноны делает трехголосный канон способным к *превращению*.

Идею превращения канонов подхватывает и развивает в своем исследовании «Превращаемость простых канонов» Н. А. Тимофеев [167], и делает это необычным, но органичным для данного способа преобразования соединений путем: при помощи наглядно-геометрических изображений.

В тексте подготовленного к печати и изданного В. М. Беляевым «Учения о каноне» секрет извлечения дополнительных вариантов трехголосных конечных канонов путем их превращения остается нераскрытым. Однако некоторые выводы о том, как понимал метод превращения сам Танеев, можно сделать благодаря рукописному документу из его фонда в ГЗМЧ В² № 328. Нотная тетрадь, озаглавленная автором «Превращение канонов», содержит нотные и графические схемы, нотные примеры и черновые теоретические комментарии к ним. Танеев работает с различными каноническими структурами, в основном — с трех- и четырехголосными бесконечными канонами и каноническими секвенциями как 1-го, так и 2-го разрядов. Нотные схемы, на которых обозначены точки вступления голосов исходного и превращенного канонов, позволяют понять, что превращение производится путем изменения *порядка* вступления голосов, причем рассматриваются два способа: 1) каждая респоста сохраняет все свои координаты: расстояние и интервал вступления и его направление¹¹⁵; 2) все респосты сохраняют расстояние и интервал вступления, но меняют его направление на противоположное.

Примечательно, что большинство из выписанных в тетради примеров — это подвергнутые превращению примеры из сочинений Палестрины, а также «Додекахордона» Глазана, вошедшие в «Учение о каноне». Сравнение примеров в данной тетради показы-

¹¹⁵ Ю. И. Неклюдов называет этот прием *ротацией* [113, с. 143].

вает, что Танеев, хотя и обдумывал два способа превращения канонов, опытным путем проверял и анализировал только первый из них. Приведем некоторые из примеров в Таблице 32:

Таблица 32. Превращение канонов

«Учение о каноне»	Тетрадь «Превращение канонов»
3-голосный конечный канон 2-го разряда	
<p>Trinitas in unitate, ab:</p>  <p>№ 121</p> <p><i>R₂</i></p> <p><i>R₁</i></p> <p><i>A₁</i> <i>B₁</i> <i>C₁</i> <i>D₁</i> <i>E₁</i> <i>F₁</i> <i>G₁</i> Ии.г.а.</p> <p><i>A₂</i> <i>B₂</i> <i>C₂</i> <i>D₂</i> <i>E₂</i> <i>F₂</i> <i>G₂</i></p> <p><i>A</i> <i>B</i> <i>C</i> <i>D</i> <i>E</i> <i>F</i> <i>G</i> Ии.г.а.</p>	 <p>№ 7</p>
3-голосная каноническая секвенция 1-го разряда	
 <p>№ 168 <i>P</i></p> <p>P. XIV, 23-4</p> <p><i>R₁</i> <i>R₂</i></p>	 <p>№ 7</p>
3-голосная каноническая секвенция 2-го разряда	
 <p>№ 185</p> <p>P. X, 59</p> <p><i>R₁</i></p>	 <p>№ 7</p>
4-голосная каноническая секвенция 1-го разряда	
 <p>№ 196</p> <p>P. XIII, 98</p> <p><i>R₁</i> <i>R₂</i></p>	 <p>№ 22</p>

Таблица 32 (продолжение). Превращение канонов

«Учение о каноне»	Тетрадь «Превращение канонов»
4-голосная каноническая секвенция 2-го разряда	
	

Как видно из помет в примерах правой колонки, не все превращения оказываются успешными (в №22 Танеев отметил ошибки). Свободная кварта в первоначальном соединении — в парах голосов без участия баса — становится в производном при соответствующих перестановках кварты с басом. На страницах тетради Танеев делает вывод об ограничениях схем перестановок при наличии в соединении свободной кварты, размышляет о правиле ноны и делает вывод относительно трехголосных канонов: «Свободное употребление кварты в 3^хголосии вовсе невозможно» [В² № 328, с. 6].

5.3. МНОЖЕСТВО ПРОИЗВОДНЫХ СОЕДИНЕНИЙ И ПРОСТОТА ИХ ПОЛУЧЕНИЯ В ЭСКИЗАХ

Еще раз подчеркнем, что в связи с применением в *Эскизах* сложного контрапункта необходимо прежде всего говорить о работе слуха и о профессиональных привычках Танеева, а не о системном и полностью осознанном анализе контрапунктического потенциала соединений. Однако метод последовательного, сегмент за сегментом, тестирования напева позволяет видеть воплощение идеи извлечения множества соединений из одного первоначального практически в чистом виде. Ведь работа с заданным материалом означает, что любые соединения на его основе *обусловлены* мелодическим первоисточником.

В таком контексте дифференциация способов получения производных соединений из найденного первоначального представляется предельно ясной, и это могло служить толчком к классификации видов контрапункта.

Сохранение же первоисточника в неизменном виде при создании неодногоголосия побуждало к исследованию свойств первоначального соединения, делающих его пригодным к тем или иным преобразованиям в сложном контрапункте. Особенно важно, что аналитическая работа была направлена на преобладающие среди контрапунктических проб *имитационные построения*.

Вызывает сомнение, что проявление идеи *простоты* в *Эскизах*, в отличие от идеи *извлечения многообразных форм*, является результатом следования избранному плану. Танеев фиксирует на бумаге *все* варианты имитационных и неимитационных конструкций, независимо от их сложности или простоты: и те, что можно механически переписывать, то есть с нулевым показателем изменений, и те, преобразование которых требует предварительной аналитической оценки¹¹⁶. Думается, однако, что при столь разной работе невозможно было не обратить внимание на то, как *мало или много* требует она *интеллектуальных усилий*, что и составляет опыт, необходимый для зарождения *идеи*.

Меньше всего интеллектуального труда для реализации в *Эскизах* требуют неканонические имитации, цепи конечных канонов в прямом движении (как двух-, так и многоголосных¹¹⁷) с тождественными координатами вступления голосов, а также двойные имитации в многоголосии (без перестановки голосов). К этой группе примыкают цепи идентичных конечных канонов, состыкованных наложением на последние звуки общего голоса. Для таких конструкций информационное содержание первоначальных соединений несущественно, так как показатель подвижного контрапункта при их выстраивании равен нулю.

Множество других построений нуждается в анализе свойств первоначального соединения, от которых зависит его пригодность к перестановкам (прежде всего вертикальным).

¹¹⁶ Неслучайным кажется преобладание в контрапунктических пробах *Эскизов* «простых», то есть широко употребляемых показателей вертикальной перестановки.

¹¹⁷ Напомним, что в условиях работы с заданным материалом образование и двух-, и многоголосного контрапунктического ядра — мультиплицируемого фрагмента перестановок — результат подбора, а не сочинения.

Изменения вертикального соотношения голосов используются: а) в многоголосных конечных канонах обоих разрядов с различными или разнонаправленными интервалами вступления голосов; б) в бесконечных канонах и канонических секвенциях обоих разрядов; в) при включении в любые имитационные и неимитационные пробы контрапункта, допускающего удвоение; г) в двойных имитациях и двойных канонах с перестановкой голосов; д) в соотношении различных проб на один и тот же сегмент, в том числе при преобразовании одной имитационной структуры в другую.

Контрапунктические пробы в *Эскизах* показывают, что композитор нашел и использовал многие возможности, заложенные в соединениях с различным информационным содержанием контрапунктического ядра. Таким образом, результаты проделанной Танеевым работы создают основу для размышлений о закономерностях, связанных с вертикальными перестановками голосов.

Кажется, что наиболее очевидным материалом для таких размышлений могли стать многочисленные пробы с применением удвоения голосов¹¹⁸. Здесь встает вопрос о природе самой возможности удваивать один или несколько голосов. При отсутствии прямого голосоведения¹¹⁹ и связанных диссонансов она определяется набором опорных консонансов в соединении.

Весьма показателен в связи с композиционным опытом *Эскизов* ход мысли Танеева о возможности применения сложного показателя в «Подвижном контрапункте...». Отправной точкой для рассуждений становится двухголосное соединение, написанное в условиях $Jv=-9$ без связанных диссонансов: оно может содер-

¹¹⁸ Обращению Танеева в *Эскизах* к этому виду контрапункта способствует как относительная простота его применения, так и разносторонняя освещенность этой области в теории контрапункта. Контрапункт с удвоением обсуждается во множестве западноевропейских работ: Керубини [201], Зехтера [212], Дена [202], Хауфа [205], Лобе [207], Бусслера [200], Ядассона [206], Хаберта [204].

¹¹⁹ Параллельное движение при применении контрапункта, допускающего удвоение, допустимо, так как кварта в парах голосов многоголосия без участия баса функционирует как несовершенный консонанс (именно такие случаи упоминает Танеев, рекомендуя быстрый поиск интервала удвоения [162, с. 207]). Однако в *Эскизах* встречается преимущественно удвоение двухголосия без параллельного и прямого движения.

жать все консонансы на опорном времени, поскольку все они устойчивы. Из этого следует, что любое соединение без связанных диссонансов, написанное при любом показателе 2J_v (шире — в любом показателе, но без прямого голосоведения) допускает перестановку и при $J_v = -9$. Танеев рассматривает ограничения, позволяющие использовать сложный показатель с участием $J_v = -16$ и добавить к показателям той же (второй) группы $JJ_v = -12, -13$, и лишь затем переходит к показателям 1JJ_v , формулируя предварительные (действующие при отсутствии связанных диссонансов) правила написания соединений со сложным показателем [162, с. 75–77].

Возможность удвоения голосов децимами в любом соединении без связанных диссонансов и прямого голосоведения также проистекает из свойств двойного контрапункта децимы. Складывается впечатление, что контрапункт, допускающий удвоение, — отправная точка для размышлений как об изменениях интервалов в зависимости от величины вертикального сдвига (устойчивость / неустойчивость), так и о способности соединения удовлетворять требованиям нескольких показателей.

Другая область «предчувствий» связана с взаимодействием техник канонической имитации и вертикально-подвижного контрапункта. В этой области актуален не только вопрос о взаимосвязи между координатами вступления голосов и действием вертикально-подвижного контрапункта, но и вопрос о *преобразованиях* канонических построений путем вертикального сдвига.

Модификации канонических построений в *Эскизах* воспринимаются как очевидные предвестники теоретического интереса Танеева к различным способам преобразования канонов.

Один из наиболее ярких примеров *превращения* трехголосной канонической секвенции содержится в *Эскизах* «Увертюры...». Здесь испытан не только первый, но и второй из способов превращения, намеченных в тетради В² № 328, который потребовал, помимо изменения направления всех интервалов вступления, еще и обращения материала всех голосов (см. пробы: *8cd.51, 8cd/©.81, 8cd[↓]/©.82, 8cd.85, 8cd[↓].86, 8cd[↓].87*).

Может показаться странным, что между многочисленными пробами в *Эскизах* с участием горизонтально-подвижного контрапункта и посвященными ему разделами исследований Танеева прямых параллелей не так уж много. Напомним, что методика основных построений (в первом труде) и применение мнимого голоса (во втором) предполагают либо пошаговое *сочинение*, либо *присочинение* противосложения к уже пошагово сочиненному канону (или канону на материале *s. f.*, сконструированному путем подбора) и всегда связаны с наглядностью процесса записи. *Эскизы* же, в которых материал стретт или контрапунктических канонов *заимствован*, поднимают вопросы о предвидении стреттных возможностей *данного* материала, о способностях мелодических линий к контрапунктированию. Осознание и формулирование закономерностей, позволяющих сделать поиск стреттных решений не экспериментальным, но теоретически обоснованным, — задача, которая встала перед продолжателями танеевских традиций в области контрапункта.

Прогнозировать результаты изменений в соединении по одному (нескольким) параметрам возможно лишь при сохранении некоторых параметров неизменными. Как при вертикальном сдвиге, так и при горизонтальном условия для подобного прогноза имеются. В первом случае это стабильность временного соотношения голосов, во втором — сочетание стабильных мелодических линий. Техника канонов на материале *s. f.* основывается как раз на ней. В *Эскизах* же стабильность мелодического параметра представлена в максимальной степени, поскольку в большинстве проб вся контрапунктическая ткань складывается из сегментов напева. Теоретическое осмысление Танеевым сферы горизонтально-подвижного контрапункта находится вне его стабильных параметров, а потому проблемы предсказуемости результата при горизонтальных сдвигах в формах с заданным материалом не решает.

Изучение особенностей мелодического материала как глубинной основы пригодности одноголосия к каноническим модификациям при различных $J\bar{J}h$ получило мощный толчок благодаря теоретической идее Е. Н. Корчинского [75], развитой в нескольких направлениях плеядой отечественных ученых ¹²⁰ [49; 182; 186; 43; 139; 112; 113] ¹²¹.

¹²⁰ О приложении некоторых методов прогнозирования возможностей одноголосия к материалу трехголосной канонической секвенции из *Эскизов* «Увертюры» Танеева см.: [108].

¹²¹ Откликом на публикацию Корчинского стали работы, появившиеся в один и тот же промежуток времени — конец 1950-х — начало 60-х. Не все из них были опубликованы сразу после своего создания: работа А. Н. Должанского «Пути развития теории Е. Н. Корчинского» написана в 1958 году, но опубликована лишь через полвека, в юбилейном сборнике, посвящен-

Раздел о задачах на с. f. в «Подвижном контрапункте...» в некотором смысле корреспондирует с пробами *Эскизов*. Однако и здесь есть существенное отличие: заданным является не только материал канона (С. f.), но в большинстве случаев и противосложение (Ср.). Несмотря на различие в способе создания, пробы в *Эскизах* могли бы послужить иллюстрациями контрапунктически правильных основных построений для второй части «Подвижного контрапункта» — например, пробы *3a/b.7*, *3a/b/c.9* из комплекта *Причастных стихов*.

Упомянутый выше (на с. 130) пример «сжатия» канонической секвенции 2-го разряда из «Учения о каноне» (с. 53, 57–58, прим. 72, 87) напрямую связан с методом подбора сочетаний различных отделов пропосты, поэтому в наибольшей степени отвечает характеру работы в *Эскизах* (см., например: *Причастные стихи* — пробы *4ab.1*, *4a.3*, *5f/c.9*, *5f.10*; «*Увертюра...*» — *8cd.28*, *8cd.46*, *8cd.48*).

Подытоживая рассмотрение взаимосвязей между «Подвижным контрапунктом...», «Учением о каноне» и двумя комплектами *Эскизов*, можно сказать, что в области вертикально-подвижного контрапункта (в том числе и в границах его действия во вдвойне-подвижном) пробы с участием контрапункта, допускающего удвоение, а также разнообразные имитационные пробы можно считать ключевыми, наиболее значимыми для проведения параллелей. В отношении же контрапункта горизонтально-подвижного складывается ситуация парадоксальная: *Эскизы* Танеева ставят вопросов больше, чем их решают танеевские труды.

5.4 ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА

СВЯЗИ МЕЖДУ ПРАКТИЧЕСКИМИ ОПЫТАМИ ТАНЕЕВА

И ЕГО КОНТРАПУНКТИЧЕСКИМИ ТРУДАМИ

В двух комплектах *Эскизов*, рассматриваемых в настоящей работе, развернутое вербальное выражение интереса к проблеме подвижного контрапункта или к тех-

ном А. Н. Должанскому [49]; сходная судьба постигла и текст А. А. Горковенко «К вопросу о связи мелодических и гармонических интервалов в контрапункте», созданный в 1960–61 и опубликованный в том же сборнике [43]. Статья К. И. Южак «Теория контрапункта: современные проблемы» (1960) была опубликована под другим названием пять лет спустя после написания, а много позже легла в основу раздела авторского двухтомника, где была принципиально переосмыслена, расширена и углублена [186, с. 159–237].

нике канона отсутствует. Однако таковые имеются в других документах, относящихся ко времени создания *Эскизов*.

Так, например, нотная тетрадь Танеева, посвященная, в основном, работе со струнными квартетами — C-dur, A-dur, F-dur, датированными 1880–1883 годами (ГМЗЧ В¹ №75), — на одном из разворотов содержит описание способа вычисления интервалов производного соединения в четырехголосном конечном каноне 1-го разряда, устроенном определенным образом: два двухголосных канона в одинаковый интервал сцеплены друг с другом в верхнюю октаву: «Чтобы узнать_[,] какой интервал получится из примы_[,] следует а) удвоить число, обозначающее интервал, в котором пишется канон_[,] б) если это удвоенное число меньше 10, то вычесть его из 10, разность есть искомое число_[,] в) если это удвоенное число равно или более 10, то вычесть его из 17, разность = искомому числу» (В¹ №75, 289; Пример 23).

Пример 23. © Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, Клин, шифр В¹ №75, с. 288–289

The manuscript is divided into two main sections. The left page contains a table of intervals and their corresponding calculations, followed by musical notation. The right page contains a handwritten explanation of the method and further musical notation.

Table of Intervals and Calculations:

Interval	Calculation
I	3 4 5 6 7 8 2 3 5 6 7 8 2 3 4 5
II	8 2 3 4 5 6 7 5 6 7 8 2 3 4
III	6 7 8 2 3 4 5 5 6 7 8 2 3 4
IV	4 5 6 7 8 2 3 5 6 7 8 2 3 4
V	2 3 4 5 6 7 8 5 6 7 8 2 3 4
VI	7 8 2 3 4 5 6 5 6 7 8 2 3 4
VII	5 6 7 8 2 3 4 5 6 7 8 2 3 4

Handwritten Explanation:

Чтобы узнать какой интервал получится из примы, следует а) удвоить число, обозначающее интервал, в котором пишется канон, б) если это удвоенное число меньше 10, то вычесть его из 10, разность есть искомое число, в) если это удвоенное число равно или более 10, то вычесть его из 17, разность = искомому числу.

Musical Notation:

The manuscript includes musical notation for a four-voice canon. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The notes are arranged in a way that demonstrates the interval relationships described in the text. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

Тип канонов и теоретическая проблема, решаемая Танеевым в связи с ними, язык описания и способ математических вычислений фактически тождественны тем, что обсуждаются композитором в письме к Аренскому от 31 марта 1884 года [160, с. 117–118]. В статье Г. И. Рымко это письмо соотнесено с четырехголосным канонем 2-го разряда из тетради В¹ № 445, написанным 14 марта 1884 года на текст «Сочинять такой канон нас выучил Антон» [142, с. 112–120]. Однако представляемый здесь автограф позволяет предположить, что подобные каноны интересовали Танеева и до 1884 года. В переписке с Аренским Танеев делился своими соображениями относительно техники канонов и ранее, например, в письме от 28 декабря 1882 года, что свидетельствует об активном интересе композиторов к этой области профессионального мастерства (см. [160, с. 87–91]). Совершенно очевидно одно: и для канона из тетради В¹ № 445 (бесконечного, 2-го разряда) и для канонов со страниц рукописи квартетов из тетради В¹ № 75 (выписанных только как конечные каноны 1-го разряда) актуальна одна и та же проблема — проблема контроля над преобразованиями в вертикально-подвижном контрапункте.

В приведенном описании Танеева *10* и *17* — октава и ее составной вариант (8 и 15 по общепринятой цифровке), с компенсирующим слагаемым. Необходимость прибавлять число 2 обусловлена несовершенством привычной цифровки интервалов¹²², в которой считаются ступени, входящие в интервал, а не количество ступеневых шагов в нем, что дает при вычислениях передвижений голосов лишнюю единицу. Так как из октавы вычитается удвоенный интервал вступления (он одновременно является интервалом перемещения нижнего голоса в производном соединении канона), приходится предусмотрительно прибавлять 2.

В зависимости от последовательно сдвигаемого первого интервала вступления (он применен в каноне дважды) в производном соединении между R₁ и R₂ образуются разные показатели вертикально-подвижного контрапункта. О показателе перемещения Танеев ничего не пишет, но рисует ряды интервалов в первоначальном и производном соединениях (этих терминов здесь тоже нет), подобно тому, как они излагаются в западных учебниках контрапункта, и отмечает прямоугольной скобкой устойчивые («свободные») консонансы (Бусслер также помещает «свободные» интервалы в рамку [200, S. 154–158]).

Эта мысль, выраженная в трех типах текста — цифровом, вербальном и нотном, — показывает, что и здесь Танеева волнуют проблемы вертикально-подвижного контрапункта в связи с *конкретными видами канонов*, привлечшими

¹²² В *Эскизах* обработок причастных стихов и «Увертюры...» также используется общепринятая цифровка.

его внимание в процессе сочинения. Очень остро ощущается, насколько неудобна, громоздка система привычного счисления интервалов и как она мешает Танееву перейти от частного случая к общему принципу работы вертикально-подвижного контрапункта в канонах. Нотные же примеры, которыми Танеев сопровождает вербальный текст, напоминают некоторые канонические конструкции из *Эскизов* обработок причастных стихов (см. *За.5, бе.15*).

Факт употребления общепринятой цифровки интервалов, а не введенной в «Подвижном контрапункте строгого письма» — как в записи из рукописи кватретов, так и в рассмотренных *Эскизах*, — заслуживает внимания. Это, во-первых, свидетельствует о характере устойчивых рабочих привычек композитора, а во-вторых — служит еще одним аргументом для взгляда на рассмотренные *Эскизы* как на одну из страниц *предыстории* «Подвижного контрапункта строгого письма», не говоря уже об «Учении о каноне». В отличие от общепринятой, цифровка, принятая в теории Танеева, исходит из числа заключенных в интервале ступеневых (секундовых) шагов, что позволяет оперировать интервалами математически — в полном согласии с эпитафией из Леонардо да Винчи, который Танеев предпослал своему фундаментальному труду. Думается, именно с момента нахождения этого способа цифровки интервалов заканчивается *предыстория* и начинается *история* создания контрапунктического учения Танеева.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выдвинутая в настоящей работе гипотеза о наличии множества разнообразных нитей, связывающих практические опыты в *Эскизах* и контрапунктическое учение Танеева, получила здесь подтверждение.

Совпадение набора приемов полифонического письма, представленного в рукописях и в научных трудах, — наименее значимый факт из числа тех, что доказывают эту связь. Совпадение приемов свидетельствует лишь о том, что во время работы с церковными и народными напевами композитор владел определенными навыками.

Наибольшее значение имеет проявление *общих идей*, обусловленное практической направленностью и рукописей, и научных текстов.

Извлечение множества соединений из первоначального связано в *Эскизах* с желанием иметь максимально полное представление о контрапунктическом потенциале материала, предназначенного для сочинения. Обширное поле производных соединений, возникающее в ходе предварительной работы композитора, явно избыточно для того, чтобы войти в одно произведение: в подробном, методичном тестировании мелодического первоисточника, опирающемся в большей степени на эмпирику, чем на точный расчет, тем не менее, видится и научный *интерес*, и научный *подход* к делу.

В «Подвижном контрапункте строгого письма» получает объяснение сама *природа* перспектив первоначальных соединений и предлагается *метод* однозначного определения этих перспектив — благодаря принципиально новому способу обозначения интервалов и элементарным алгебраическим действиям. Стремление к извлечению *некоего* множества производных соединений в *Эскизах* трансформируется здесь в метод, позволяющий получить в области вертикально-подвижного контрапункта *исчерпывающе полное* представление о возможностях каждого соединения.

Связав же различные виды канонов с конкретными видами подвижного контрапункта и приложив к объяснению этой связи математическое обоснование, Танеев, согласно его записи в тетради «Превращение канонов», смог «снять с кан[онических] форм тот покров таинственности, который, отчасти по незнанию¹²³, отчасти преднамеренно был издавна наброшен на это учение» [В² № 328, 5]¹²⁴.

Простота приемов, использованных в *Эскизах*, обусловлена тем, что контрапунктические возможности материала зачастую схватываются сразу, фактически без предварительного анализа. В теоретических же трудах, в контексте полного и подробного обсуждения *всех возможных* в оговоренных рамках форм — в том числе и тех, которые крайне редко употребляются или вовсе не встречаются в музыке строгого стиля, — внимание к простым приемам или к упрощению сложных предстает как совершенно отчетливо реализованная идея.

Анализ контрапунктических проб, проделанный в диссертации, позволяет увидеть, как работа — прежде всего над имитационными формами — могла подтолкнуть Танеева к решению проблем, связанных со сложным контрапунктом. Получив в качестве базового соединения двух- или многоголосное контрапунктическое ядро, образованное путем «прилаживания» сегментов либо к самим себе (стретты), либо друг к другу (неимитационный контрапункт), Танеев развертывает его в различных построениях, используя и простейшие, «нулевые» изменения, и требующие активного аналитического осмысления. В результате многократного тестирования сегментов первоисточника появляются «цепи» первоначальных и производных соединений. Соединения, взятые (*извлеченные*) из уже найденных, становятся материалом для новых проб, которые, в свою очередь, служат очередным объектом преобразования. Такая панорама контрапункти-

¹²³ Сверху над словом «незнанию» надписано «недостаточному», что смягчает категоричность высказывания.

¹²⁴ Эта запись в тетради «Превращение канонов» не просто перекликается, но и во многих местах текстуально совпадает с двумя другими: последним абзацем заключительной главы «Подвижного контрапункта...», а также со сходной по формулировке мыслью (не взятой в кавычки) из предисловия В. Беляева к «Учению о каноне» [162, с. 319; 158, VIII].

ческих проб могла вызвать у Танеева и потребность в классификации видов сложного контрапункта, и необходимость нахождения универсальной системы отображения связи между свойствами соединения и его способностями к преобразованиям, и даже повлиять на выбор терминологической лексики. Так, выражение «*извлечение производных соединений*» в танеевском учении о контрапункте возникает, возможно, в некоторой связи с математической лексикой, однако представляется, что на выбор конкретного слова повлияло многократно производимое в *Эскизах* действие.

Точек соприкосновения между *Эскизами* и контрапунктическими трудами Танеева много — в области руководящих идей и частных совпадений. Совершенно очевидно: то, что в *Эскизах* по большей части можно считать результатом работы *анализирующего слуха*, в «Подвижном контрапункте...» и в «Учении о каноне» становится отчетливо прослеживаемым *направлением мысли*.

При этом в методах подачи материала, а также в отдельных способах, какими Танеев предлагает получать множество соединений или упрощать способы их получения — как в труде о контрапункте, так и в «Учении о каноне», в области как вертикально-, так и горизонтально-подвижного контрапункта, — явственно проступает опыт работы, представленной в двух комплектах автографов.

Помимо основного вывода — о глубинном сродстве танеевских композиционных рукописей и его научных текстов, — в ходе диссертационного исследования были сделаны существенные для понимания особенностей творческого процесса Танеева наблюдения.

Предварительную стадию сочинения, представленную исследуемыми *Эскизами*, характеризует наличие этапа, связанного не столько с *сочинением* (такт за тактом), сколько с разносторонним *испытанием* материала, взятого в работу: Танеев тестирует, пробует различные свойства различного же материала. Так образуются внушительные комплекты относительно кратких фрагментов нотного текста, состоящие из разного вида проб: мелодических, гармонических, фактур-

ных, структурных и — в преобладающем числе — контрапунктических. Таким фрагментам присущ специфический набор качеств, отличающий их от других типов предварительного рукописного текста — набросков и эскизов. *Контрапунктическим пробам* в рассматриваемых эскизах присущи неоднократность испытания материала первоисточника; конспективность, неполнота нотации; забота о сохранности свойств тематически значимого мелодического материала, положенного в основу работы над пробами; ориентация на определенный тип композиционной структуры, в которой полифоническая техника играет важную, если не ведущую роль.

Контрапунктическому тестированию предшествует подготовка: Танеев вычленяет удобные для проработки сегменты, метрически и ритмически упорядочивает или изменяет мелодический первоисточник, ориентируясь, прежде всего, на условия тех или иных контрапунктических приемов. Дальнейшие действия — и порядок контрапунктической проработки, и ее характер, — по всей видимости, связаны с композиционным замыслом, существующим на данном этапе сочинения лишь в виде общего, приблизительного представления.

Так, очевидно, наметив план многозвенной имитационной мотетной композиции в хоровых обработках причастных стихов, Танеев прорабатывает сегменты каждого напева подряд, в порядке их следования, то есть не выпуская из вида структуру монодии как опорного каркаса будущей многоголосной обработки. При работе же с напевами трех песен «Как за речкою, да за Дарьею», положенных в основу «Увертюры...», композитор с первых же страниц «погружается» в разработочное испытание не только различных, не по порядку взятых сегментов одной песни, но и мелодически и контрапунктически совмещаемых сегментов различных напевов.

С ориентацией на тип композиции связано и преобладание определенных видов контрапунктической техники в каждом из двух комплектов *Эскизов*: экспозиционных многоголосных конечных канонов в причастных стихах и разработочных многоголосных канонических секвенций в «Увертюре...». Потребности крупной симфонической формы в «Увертюре...» обусловили и более полный набор

видов преобразований в *Эскизах*, включающий обратимый контрапункт, и более активную вариантно-вариационную работу с первоисточниками.

Несколько соображений, касающихся особенностей исследуемых рукописей и научных трудов, не вошедших в текст основных разделов диссертации, тем не менее, заслуживают здесь упоминания, а также осмысления в дальнейших работах.

Может удивлять тот факт, что на страницах *Эскизов* нет развернутых теоретических комментариев, касающихся применяемой техники, — в отличие, например, от рукописей ранних квартетов. Можно думать, что, как это ни парадоксально, именно насыщенность контрапунктической техникой послужила одной из причин этой особенности автографов. Вероятно, в процессе сочинения, настроенного на полифоническое письмо лишь как на *один из* способов организации музыкальной ткани, «островки» контрапунктических проб притягивают к себе внимание и нуждаются в заметках для памяти или комментариях (неслучайно они часто вводятся после пометы *NB*). В *Эскизах* же — несомненно, при повышенном, обостренном контрапунктическом интересе автора — сами пробы, со всем спектром их различий (простые и требующие особого интеллектуального напряжения, встречающиеся в творческой и в учебной практике часто и редко), — образуют эквивалент того теоретического текста, который присутствует в других рукописях. Танеев мог быть настолько погружен в процесс тестирования материала, что всякое отвлечение на вербальные комментарии попросту тормозило бы процесс контрапунктического испытания. Другая причина, могущая объяснить малое количество вербальных помет о теории контрапункта в *Эскизах*, — относительно небольшое число тех контрапунктических форм, которые можно причислить к интересным, специфическим, к различного вида «кунштюкам». В *Эскизах* полифоническое письмо — не исключительный прием, связанный с *особым* мастерством композитора, но способ тотальной проработки мелодического первоисточника.

О многом заставляет задуматься *порядок*, в каком появились научные труды Танеева. Над «Подвижным контрапунктом...» он работал около двадцати лет;

исследование завершено и издано самим автором. А «Учение о каноне» готовил к публикации почти через полтора десятилетия после смерти Танеева В. М. Беляев. Между тем, именно имитационная техника является не просто одним из стилевых признаков строгого письма: в связи с ней актуальны проблемы сложного контрапункта. Совершенно очевидно, в том числе и из самих трудов Танеева, что «Учение о каноне» неразрывно связано с «Подвижным контрапунктом строгого письма». Обе книги, безусловно ориентированные на учебный процесс, должны были, по замыслу автора, дополнять друг друга, служа опорой в курсе контрапункта и фуги. Подзаголовок (авторского) вступления к «Учению о каноне» гласит: «Применение подвижного контрапункта к каноническим формам». При этом «Подвижной контрапункт строгого письма» совмещает несколько функций: а) классификационную (представлена система видов контрапункта), б) теоретико-аналитическую (многосторонне обоснованы и показаны зависимость между свойствами последовательного ряда интервалов и действием вертикальных перестановок, взаимоотношения простого и сложного контрапункта), в) вспомогательно-практическую (разработаны формулы для предварительного расчета условий сочинения) и г) собственно методическую (путь освоения различных видов контрапункта в двух- и трехголосии).

В этом отношении «Учение о каноне» предстает сравнительно «облегченным»¹²⁵ — не столько учебником, сколько практическим руководством к 3- и 4-голосному конечному и бесконечному канону обоих разрядов в строгом стиле с большим количеством примеров из художественного наследия. Сказанное не означает отсутствия научного интереса в этой части танеевского учения. Здесь имеется подробная классификация видов канона, опирающаяся на разработанную в «Подвижном контрапункте строгого письма» теорию. Здесь есть стремление охватить — не обязывая учащегося осваивать наиболее трудоемкие из них (впрочем, как и в «Подвижном контрапункте...») — типологически все возможные случаи применения подвижного контрапункта в условиях канона.

¹²⁵ Не забудем, что «Учение о каноне» — это публикация *не* завершеного, *не* достроенного и *не* доредактированного автором труда.

И хотя проблемы контрапункта в сознании Танеева всегда были органически связаны с целостным представлением о стиле, при создании теоретического текста автору, возможно, виделся оптимальным именно такой подход к функциям его научных трудов.

Разумеется, многие аспекты предыстории монументальных трудов по теории полифонии находятся за пределами данного исследования: не следует забывать как о других направлениях мысли и деятельности Танеева, так и о множестве других документов, так или иначе связанных с исследуемой здесь проблемой.

Например, во многих сочинениях периода поиска «русского стиля», не имеющих к нему прямого отношения, мощно проявлялась склонность к полифонизации ткани и, соответственно, затрачивались большие усилия для нахождения контрапунктических комбинаций (чего стоят упомянутые Танеевым в письме Чайковскому двести сорок страниц черновых записей, предваривших сочинение квартета Es-dur, среди которых немалое число фрагментов посвящено контрапунктическим пробам! [178, с. 59]).

Без всяких сомнений, появлению контрапунктических трудов Танеева самым непосредственным образом способствовало его деятельное пребывание в Московской консерватории (в 1865–1875 как ученика, а в 1878–1905 — как преподавателя). С девятилетнего возраста Танеев фактически постоянно находился в процессе изучения музыкальных моделей: через исполнительство, анализ, освоение теоретических и практико-композиторских дисциплин. Продолжением служило десятилетие, отдельным опытом которого посвящено данное исследование. С начала педагогической деятельности в 1878 году у Танеева появилась особая побудительная причина добиться ясности в вопросах, касающихся теоретических предметов, в том числе контрапункта и фуги: это позволило бы доступно разъяснять суть дела не только самому себе, но и ученикам. Примечательно, что хотя область первостепенного научного интереса Танеева была с самого начала связана с полифонией, он приступил к курсу контрапункта и фуги лишь в 1886 году, что примерно совпало со временем изложения учения «в форме учебника», как видно из письма композитора М. П. Беляеву [70, с. 98].

Стремление отыскать математически точные способы выражения законов, управляющих контрапунктическими преобразованиями, захватило Танеева почти сразу по окончании консерватории. Тогда же он начал планомерное освоение западноевропейских трактатов и учебников о контрапункте. Н. Ю. Плотникова совершенно справедливо утверждает, что основные особенности исследовательского метода Танеева оказались сформированы в начале 1880-х годов:

- «• математика как метод изучения контрапункта,
- критическое освоение трактатов о контрапункте,
- взаимосвязанное исследование контрапункта и канона» [128, с. 97].

Понять, в какой именно момент и исходя из каких — внутренних или внешних — предпосылок композитор и ученый ощутил потребность изменить систему счисления интервалов, проследить — по его рукописным переводам, изданиям в личной библиотеке, записям на полях этих изданий — историю знакомства с западноевропейской теорией контрапункта — важнейшие условия для достижения достоверного знания о путях становления контрапунктического учения Танеева.

Невероятно увлекательным представляется изучение личной *нотной* библиотеки Танеева — тех помет и комментариев, которые оставлены им на страницах полифонических произведений¹²⁶. К сожалению, лишь немногие работы раскрывают в подробностях одну из интереснейших и важнейших установок композитора¹²⁷, о которой пишет Л. Сабанеев:

«Танеев нашел, что при известных условиях раз сочиненная *комбинация* мелодий способна образовывать *другие* комбинации или перестановки голосов на разные интервалы, причем *музыкальное благозвучие сохраняется*. Вся его работа и заключена в том, каким условиям должны подчиняться голоса мелодий в процессе сочинения их, чтобы подоб-

¹²⁶ Обзор и классификация рукописных помет Танеева в сочинениях И. С. Баха из танеевской личной библиотеки проделаны Н. А. Симаковой [152]. По ее словам, относящимся к аналитическим записям композитора в различных изданиях «Хорошо темперированного клавира», «следовало бы подробно описать каждую из пьес — столь разнообразны танеевские пометки» [152, с. 124–125].

¹²⁷ Вот некоторые из них: публикация танеевского разбора начальных номеров h-moll'ной мессы Баха [163, с. 17–38], статьи автора настоящей работы о танеевском каноне, «объясняющем все stretto» заглавной фуги I тома ХТК И. С. Баха [105, 110], статья Н. Беліченко о полифункциональности танеевского основного построения [198].

ные перестановки стали возможными. Не надо думать, что одно праздное любопытство и страсть к такому „звуковому комбинационному творчеству“ им руководила. Он видел, что эти приемы входят в *величайшие произведения* музыкальной литературы, что они составляют часть *мастерства* и техники красоты. Он видел тут, более того, воплощение принципа *экономии* — из *раз сочиненного* „соединения“ мелодий получалось — путем перестановок горизонтальных (в направлении течения музыки) и вертикальных (перенесение на разные высоты) — множество *новых* соединений, „производных“, которые *все* были благозвучны. Таким образом, *один*, однократный творческий акт порождал не одно музыкально-прекрасное явление, а целый их выводок. Изучая Баха, С.И.Танеев пришел к выводу, что эта манера сочинения ему была в высшей степени свойственна и что мастерство Баха существенной частью *состоит из этой техники* сочинения „первичных соединений“» [146, с. 48].

Изучение аналитических записей, касающихся «первичных соединений», позволило бы расширить представление о том, как Танеев понимал и представлял себе прекомпозиционную работу мастеров полифонического письма. Это еще одна из многих задач на пути исследования предыстории контрапунктического учения С. И. Танеева.

Подобно тому, как Б. В. Асафьев обозначил пути формирования *музыкантского слуха* М.И.Глинки, который заложил основы русской композиторской школы [10], возможно было бы изучать и становление *научного мышления* С.И.Танеева — основоположника русской школы теории контрапункта. Настоящая диссертационная работа — лишь небольшой шаг в указанном направлении.

Немалый интерес представляет изучение творческого процесса Танеева-композитора, в частности, перехода от подготовительного текста, в том числе контрапунктических проб, к тексту окончательному. Так, ближайшим продолжением исследования двух комплектов *Эскизов* видится осмысление их в связи с оконченными музыкальными произведениями: двумя хорами из цикла причастных стихов — «Творяй ангелы» и «Спасение соделал еси» — и «Увертюрой на русскую тему».

Важнейшим направлением работы в долгосрочной перспективе представляется детальное изучение особенностей творческого процесса Танеева в разные

периоды его жизни, что потребует освоения всего комплекса рукописных документов композитора и всего корпуса его завершенных сочинений.

Обретая в *Эскизах* метод создания полнокровной, гибкой, интонационно содержательной многоголосной ткани, основанный на полномасштабной предварительной контрапунктической проработке избранного одноголосного материала, Танеев не только нашел подходящий именно ему способ плодотворно и без промедлений сочинять, но «ухватил» абсолютно конкретную научную задачу, благодаря разрешению которой оказалось возможным научить других музыкантов технике полифонического письма на новом уровне и заложить фундамент отечественной полифонической школы, породившей и продолжающей приносить богатейшие плоды как в области композиторской практики, так и в области музыкальной науки.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

<i>Сокращение</i>	<i>Расшифровка</i>
ГМЗЧ	Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского
НМБТ	Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева
ИВ	интервал вступления
РВ	расстояние вступления
Jv	index verticalis
Jh	index horisontalis
P	proposta
R	risposta

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абутков, А. В.* Руководство к изучению контрапункта, канона и фуги. (Принято в качестве учеб. при изучении контрапункта, канона и фуги в регент. классах Придвор. капеллы). Вып. 1 / А. В. Абутков. — Санкт-Петербург : Тип. тов-ва «Труженик», 1912. — 78 с. — Текст : непосредственный.
2. *Абутков, А. В.* Руководство к изучению контрапункта, канона и фуги. (Принято в качестве учеб. при изучении контрапункта, канона и фуги в регент. классах Придвор. капеллы). Вып. 2 / А. В. Абутков. — Санкт-Петербург : Тип. тов-ва «Труженик», 1913. — 100 с. — Текст : непосредственный.
3. *Алексеева, Г. В.* Древнерусское певческое искусство: музыкальная организация знаменного роспева / Г. В. Алексеева. — Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1983. — 171 с. — Текст : непосредственный.
4. *Аминова, Г. У.* Идея соборности в хоровом и симфоническом творчестве С. И. Танеева : монография / Г. Аминова ; Федеральное агентство по образованию РФ, Красноярск. гос. ун-т. — Красноярск : Красноярск. гос. ун-т, 2004. — 140 с. — ISBN 5-7638-0553-4 (с). — Текст : непосредственный.
5. *Аминова, Г. У.* Отечественные истоки творчества С. И. Танеева : монография / Г. Аминова ; Федеральное агентство по образованию РФ, Красноярск. гос. ун-т. — Красноярск : Красноярск. гос. ун-т, 2006. — 221 с. — ISBN 5-7638-0690-5. — Текст : непосредственный.
6. *Арановский, М. Г.* Рукопись в структуре творческого процесса : Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка. Римский-Корсаков. Чайковский. Рахманинов. Прокофьев / М. Арановский / М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. — Москва : Композитор, 2009. — 342 с. — ISBN 5-85285-324-0. — Текст : непосредственный.
7. *Арзаманов, Ф. Г.* Заветы Танеева (К 100-летию со дня рождения) / Ф. Арзаманов. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1956. — № 11. — С. 27–39.

8. *Арзаманов, Ф.Г.* С.И.Танеев — преподаватель курса музыкальных форм / Ф. Арзаманов. — Москва : Музгиз, 1963. — 118 с. — (В помощь педагогу-музыканту). — Текст : непосредственный.
9. *Асафьев, Б.В.* С.И.Танеев (К 30-летию со дня смерти) / Академик Б.Асафьев. — Текст : непосредственный // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946 : сборник статей и мат-лов к 90-летию со дня рождения / ред. Вл. Протопопова. — Москва ; Ленинград : изд-во и типолитогр. Музгиза, 1947. — С. 7–18.
10. *Асафьев, Б.В.* Слух Глинки / академик Б.В.Асафьев. — Текст : непосредственный // Избранные труды. Т. 1 / ред. и примеч. Т.Н.Ливановой. — Москва : Изд. АН СССР, 1952. — С. 289–328.
11. *Асафьев, Б.В.* Избранные труды : Т. 2 : Избранные работы о П.И.Чайковском, А.Г.Рубинштейне, А.К.Глазунове, А.К.Лядове, С.И.Танееве, С.В.Рахманинове и других русских композиторах / Акад. Б.В.Асафьев / ред. текста, вступ. статья и примеч. к работам о Чайковском В.В.Протопопова, к работам о других композиторах Е.М.Орловой. — Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. — 384 с. — Текст : непосредственный.
12. *Асафьев, Б.В.* Русская музыка. XIX и начало XX века / Б.Асафьев ; общ. ред. и примеч. Е.М.Орловой. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, 1979. — 344 с.— Текст : непосредственный.
13. *Беляев, В.П.* Контрапункт и формы. Краткое изложение (с 47-ю нотными примерами в тексте) / В.Беляев. — Москва ; Петроград : Муз. сектор Госиздата, 1923. — 52 с. — (Приложение к «Музыке» за 1915 год). — Текст : непосредственный.
14. *Бернандт, Г.Б.* С.И.Танеев [1856–1915] / Г.Бернандт. — Москва ; Ленинград : Изд-во и типолит. Музгиза в Москве, 1950. — 379 с. — Текст : непосредственный.
15. *Богатырёв, С.С.* Обратимый контрапункт / С.С.Богатырев. — Москва : Госмузиздат, 1960. — 184 с. — Текст : непосредственный.
16. *Богатырёв, С.С.* Неизданная увертюра на русскую тему C-dur С.И.Танеева / С.Богатырев. — Текст : непосредственный // *Богатырёв С.С.* Исследования.

- Статьи. Воспоминания /ред.-сост. Г. А. Тюменева и Ю. Н. Холопов ; вступ. статья Ю. Холопова. — Москва : Сов. композитор, 1972. — С. 115–129.
17. *Бонди, С. М.* Черновики Пушкина. Статьи 1930–1970 гг. / С. Бонди. — Москва : Просвещение, 1978. — 232 с. — Текст : непосредственный.
18. [*Бусслер, Л.*] Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. С. И. Танеева. — 2-е изд. — Москва : П. Юргенсон, 1909. — 191 с. — Текст : непосредственный.
19. [*Бусслер, Л.*] Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изложенный в 33 задачах... / пер. с нем. Н. Д. Кашкина. — 2-е изд. — Москва : П. Юргенсон, 1917. — 159 с. — Текст : непосредственный.
20. *Вайдман, П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского / П. Е. Вайдман. — Москва : Музыка, 1988. — 176 с. — ISBN 5-7140-0200-8. — Текст : непосредственный.
21. *Вайдман, П. Е.* Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования (творчество и жизнь) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. диссертации в форме науч. докл. на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Полина Ефимовна Вайдман ; Гос. институт искусствознания. — Москва, 2000. — 66 с. — Текст : непосредственный.
22. *Ванслов, В. В.* Биография С. И. Танеева / В. Ванслов. — Текст : непосредственный // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946 : сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения / ред. Вл. Протопопова. — Москва ; Ленинград : изд-во и типолит. Музгиза, 1947. — С. 19–59.
23. *Вознесенский, И. И.* Осмогласные роспевы трёх последних веков православной русской церкви. I. Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение) / И. Вознесенский. — Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1888. — 148 с. — Текст : непосредственный.
24. *Вознесенский, И. И.* Осмогласные роспевы трёх последних веков православной русской церкви. III. Греческий роспев в России (Историко-техническое изложение) / И. Вознесенский. — Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1893. — 116 с. — Текст : непосредственный.

25. *Вихорева, Т. Г.* Хоровые концерты Д. С. Бортнянского : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Татьяна Геннадьевна Вихорева ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2007. — 19 с. — Текст : непосредственный.
26. *Вязкова, Е. В.* К вопросу о единстве цикла в Тринадцатом квартете Бетховена / Е. Вязкова. — Текст : непосредственный // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений : [сборник статей] / [ред.-сост. Ф. Г. Арзаманов]. — Москва : [б. и.], 1976. — С. 22–43. — (М-во культуры РСФСР. Упр. учеб. заведений. Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. Труды ; Вып. 20).
27. *Вязкова, Е. В.* О творческом процессе С. И. Танеева (по эскизным материалам кантат) / Е. Вязкова. — Текст : непосредственный // Процессы музыкального творчества / ред.-сост. Е. В. Вязкова. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. — С. 90–111. — Вып. 1. — (М-во культуры РСФСР. Упр. учеб. заведений. Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. Труды ; № 130).
28. *Вязкова, Е. В.* К вопросу о типологии творческих процессов / Е. Вязкова. — Текст : непосредственный // Процессы музыкального творчества / ред.-сост. Е. В. Вязкова. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 1999. — С. 156–182. — (Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 3.)
29. *Ганенко, Н. С.* Танеев о духовной музыке (по его переписке с Я. П. Полонским) / Ганенко Н. С. — Текст : непосредственный // Древнерусское песнопение и пути во времени : по материалам научной конференции «Бражниковские чтения–2002» ; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова ; 17–20 апреля 2002 г. / М-во культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; сост. Н. Б. Захарьина. — Санкт-Петербург : Изд-во Политехнического ун-та, 2004. — С. 292–299. — ISBN 5-7422-0659-6.
30. *Ганенко, Н. С.* Камерно-вокальное творчество С. И. Танеева : Опыт текстологического исследования : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ...канд. искусствоведения / Надежда Сергеевна Ганенко ; Санкт-Петерб. гос.

- консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2005. — 379 с. — Текст : непосредственный.
31. *Герасимова-Персидская, Н. А.* Принцип порождения в партесном творчестве / Н. Герасимова-Персидская. — Текст : непосредственный // Музыка. Время. Пространство / ред. И. Г. Тукова. — Киев : Дух і Літера, 2012. — С. 160–176. — ISBN 978-966-378-252-5.
32. *Гервер, Л. Л.* Об одной лабораторной работе Моцарта / Л. Л. Гервер. — Текст : непосредственный // Процессы музыкального творчества / ред.-сост. Е. В. Вязкова. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 2007. — С. 70–100. — (Труды РАМ имени Гнесиных. Сборник № 169. Вып. 9).
33. *Гервер, Л. Л.* О превращениях канонических секвенций у Й. Гайдна и В. А. Моцарта / Л. Л. Гервер. — Текст : непосредственный // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова : мат-лы междунар. науч. конф., МГК им. П. И. Чайковского, 14–16 октября 2008 г. / ред.-сост. Т. Н. Дубравская, Н. И. Тарасевич ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2011. — С. 93–102. — ISBN 978-5-89598-247-1. — (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, № 67).
34. *Гервер, Л. Л.* О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта / Л. Гервер — Текст : непосредственный // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. — 2012. — № 2. — С. 42–54. — ISSN 2227-9997.
35. *Гервер, Л. Л.* Тематическая мозаика в *Il primo libro delle fantasie a quattro* Джироламо Фрескобальди / Лариса Гервер. — Текст : непосредственный // Старинная музыка. — № 1–2 (55–56). — 2012. — С. 6–9. — ISSN 1999-6810.
36. *Гервер, Л. Л.* 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича. История создания и первых исполнений. Особенности строения и стиля (а); Описание рукописных источников (b) / Л. Гервер. — Текст : непосредственный // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. — Сер. XII. Сочинения для фортепиано. Т. 113. 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Соч. 87 / общ. ред. В. Екимовского. — Москва : DSCH, 2015. — С. 217–222 (а); 283–292 (b). — EAN 9790706364834.

37. *Гервер, Л. Л.* Что нового о полифонической технике Шостаковича могут сообщить рукописи его сочинений / Л. Л. Гервер. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2020. — № 1. — С. 58–83. — ISSN 0869–4516.
38. *Гервер, Л. Л.* Танеевские уроки контрапункта в нотных тетрадах Сергея Васильевича Евсеева / Лариса Л. Гервер. — Текст : электронный. // Научный вестник Московской консерватории. — Том 13. — Вып. 4. — (Декабрь 2022). — С. 768–797. — URL : <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.05> (дата обращения: 28.02.2023).
39. *Гирфанова, М. Е.* Малая имитационная форма в духовных хоральных концертах Самуэля Шейдта / Гирфанова, Марина Евгеньевна. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2020. — Т. 12. — № 5 (С). — С. 107–119. — ISSN 2075-4078.
40. *Гирфанова, М. Е.* Фуга на хорал в духовных кантатах И. С. Баха : учеб. пособие по курсу «Полифония» / М. Е. Гирфанова ; Казанская государственная консерватория. — Казань, 2022. — 60 с. — ISBN 978-5-85401-298-0. — Текст : непосредственный.
41. *Глинка, М. И.* Полное собрание сочинений : Лит. произведения и переписка / М. Глинка ; ред. комис. : Т. Н. Ливанова и др. ; подгот. А. С. Розанов. — Т. 2 (б). — Москва : Музыка, 1977. — 397 с. — Текст : непосредственный.
42. *Глиэр, Р. М.* Мои занятия с С. И. Танеевым / Р. М. Глиэр. — Текст : непосредственный // С. И. Танеев. Материалы и документы. — Т. 1. — Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1952. — С. 315–322.
43. *Горковенко, А. А.* К вопросу о связи мелодических и гармонических интервалов в контрапункте / А. А. Горковенко. — Текст : непосредственный // Александр Наумович Должанский: сборник статей к 100-летию со дня рождения / отв. ред. К. Южак. — Санкт-Петербург : Тип. «Сударыня», 2008. — С. 182–197. — ISBN 978-5-88718-001-3.
44. *Григорианский хорал* : сб. науч. тр. / сост. Т. Кюрегян, Ю. Москва. — Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. — 221 с. — ISBN 5-

- 89598-030-9. — (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 20.) — Текст : непосредственный.
45. *Гусейнова, З. М.* Певческие циклы Обихода / З. М. Гусейнова. — Текст : электронный // Гимнология : ученые записки : Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи : к 80-летию доктора Милоша Велимировича : сборник / сост. Н. А. Герасимова-Персидская, И. Е. Лозовая ; отв. ред. И. Е. Лозовая. — Москва : ПрогрессТрадиция, 2003. — Вып. 4. — С. 215–237. — URL: <https://azbyka.ru/kliros/wp-content/uploads/2022/09/pevcheskie-czikly-obihoda.pdf> (дата обращения : 20.10.2023).
46. *Дегтярёва, Н. И.* История музыки как системный объект: взгляд из XIX века (по материалам работ Александра Николаевича Серова) / Наталья Дегтярева. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2019. — № 2 [40]. — С. 14–21. — ISSN 2075-4078.
47. *Дискин, К. В.* Эволюция учения о фуге в австро-немецкой традиции XVIII века: от И. Й. Фукса к И. Г. Альбрехтсбергеру : дис. ...канд. искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Кирилл Владимирович Дискин ; Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2013. — 305 с. — Текст : непосредственный.
48. *Должанский, А. Н.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / А. Должанский. — 2-е изд., испр. — Ленинград : Сов. композитор, 1970. — 258 с. — Текст : непосредственный.
49. *Должанский, А. Н.* Пути развития теории Е. Н. Корчинского / А. Н. Должанский. — Текст : непосредственный // Александр Наумович Должанский : сборник статей к 100-летию со дня рождения / отв. ред. К. Южак. — Санкт-Петербург : Тип. «Сударыня», 2008. — С. 160–182. — ISBN 978-5-88718-001-3.
50. *Домбург, Э. А. ван.* Текстология в отечественном музыкознании. История, теория, практика : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050600 «Художественное образование» / Эльвира ван Домбург ; РГПУ им. А. И. Герцена, каф. муз. воспитания и образования. —

- Санкт-Петербург: Астерион, 2011. — 95 с. — ISBN 978-5-94856-843-0. — Текст : непосредственный.
51. *Дубовский, И. И.* Имитационная обработка русской народной песни / И. И. Дубовский. — Москва : Музгиз, 1963. — 79 с. — (В помощь педагогу-музыканту). — Текст : непосредственный.
52. *Евдокимова, Ю. К.* Органные хоральные обработки Баха / Ю. К. Евдокимова. — Текст : непосредственный // Русская книга о Бахе : сборник статей / ред.-сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. — 2-е изд. — Москва : Музыка, 1986. — С. 222–248.
53. *Евдокимова, Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения. XV век / Ю. Евдокимова. — Москва : Музыка, 1989. — 414 с. — (История полифонии. Вып. 2А / под общ. ред. Вл. Протопопова). — ISBN 5-7140-0239-3 (вып. 2А) / ISBN 5-7140-0228-8. — Текст : непосредственный.
54. *Евдокимова, Ю. К.* Учебник полифонии. Вып. 1 / Ю. Евдокимова. — Москва : Музыка, 2000. — 158 с. — ISBN 5-7140-0640-2 (вып. 1) / 5-7140-0660-7. — Текст : непосредственный.
55. *Евдокимова, Ю. К., Симакова, Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним / Ю. К. Евдокимова, Н. А. Симакова. — Москва : Музыка, 1982. — 252 с. — Текст : непосредственный.
56. *Евсеев, С. В.* С. И. Танеев и народная музыка / С. Евсеев. — Текст : непосредственный // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946 : сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения / под ред. Вл. Протопопова. — Москва ; Ленинград : изд-во и типолит. Музгиза, 1947 (Москва : тип. «Искра революции»). — С. 145–176.
57. *Евсеев, С. В.* Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева / С. В. Евсеев. — Москва : Музгиз, 1963. — 126 с. — Текст : непосредственный.
58. *Евсеев, С. В.* Мои занятия с С. И. Танеевым по полифонии / С. В. Евсеев. — Текст : непосредственный // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / сост., вступ. статья,

- подгот. текста и коммент. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой. — Москва : Музыка, 1967. — С. 121–149.
59. *Игошев, Л. А.* Происхождение греческого распева (опыт анализа) / Л. А. Игошев. — Текст : непосредственный // Памятники культуры. Новые открытия. 1992 : Письменность. Искусство. Археология : ежегодник / Рос. акад. наук, Научный совет «История мировой культуры» ; сост. Т. Б. Князевская ; редкол. : Г. К. Вагнер, В. Э. Вацуру, Ю. В. Келдыш. — Москва : Наука, 1993. — С. 147–150. — ISBN 5-02-012788-4 (в пер.).
60. *Иогансен, Ю.* Двух-, трех- и четырехголосный простой, двойной, тройной и четверной строгий контрапункт : Часть I. Теория (с примечаниями переводчика) / Юлий Иогансен ; пер. с нем. Н. Казанли. — Москва ; Лейпциг : П. Юргенсон, 1896. — 108 с. — Текст : непосредственный.
61. *Казунина, А. С.* Творческое наследие А. К. Лядова (к проблеме изучения рукописей композитора) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. ...канд. искусствоведения / Казунина Анна Сергеевна ; Российский ин-т истории искусств. — Санкт-Петербург, 2018. — 19 с. — Текст : непосредственный.
62. *Кастальский, А. Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке / А. Кастальский. — Петроград : Тип. «Сириус», 1915. — 15 с. — Текст : непосредственный.
63. *Кашкин, Н. Д.* Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория / Н. Кашкин. — Петроград : тип. «Сириус», 1916. — 24 с. — Текст : непосредственный.
64. *Кириллина, Л. В.* Творческий процесс Бетховена в связи с теоретическими учениями XVIII века / Л. В. Кириллина. — Текст : непосредственный // Процессы музыкального творчества : сб. тр. / ред.-сост. Е. Вязкова ; РАМ им. Гнесиных. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. — С. 25–36. — Вып. 1. — (М-во культуры РСФСР. Упр. учеб. заведений. Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. Труды. № 130).
65. *Климовицкий, А. И.* О творческом процессе Бетховена : исследование / А. Климовицкий. — Ленинград : Музыка, 1979. — 176 с. — Текст : непосредственный.

66. *Климовицкий, А. И.* Петербургская тетрадь эскизов Бетховена (несколько слов к публикации) / Аркадий Климовицкий. — Текст : непосредственный // *Opera musicologica*. — 2018. — № 4 [38]. — С. 6–17. — ISSN 2075-4078.
67. *Конюс, Г. Э.* Курс контрапункта строгого письма в ладах : (составлен применительно к требованиям учеб. плана Моск. гос. консерватории) / Г. Конюс. — Москва : Музсектор Госиздата, 1930 (нотопечатня Гиза). — 81 с. — Текст : непосредственный.
68. *Копосова, И. В.* Особенности трактовки канона в сочинениях Луиджи Даллапикколы 1940–1950-х годов / Копосова, Ирина Владимировна. — Текст : непосредственный // *Opera musicologica*. — 2020. — Т. 12. — № 5 (С). — С. 141–158. — ISSN 2075-4078.
69. *Копытман, М. Р.* Многоголосный канон: (Канон и секвенция) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. ...канд. искусствоведения / М. Р. Копытман ; Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. — Москва : [б. и.], 1958. — 19, [5] с. — Текст : непосредственный.
70. *Корабельникова, Л. З.* С. И. Танеев в Московской консерватории. Из истории русского музыкального образования / Л. Корабельникова. — Москва : Музыка, 1974. — 149 с. — Текст : непосредственный.
71. *Корабельникова, Л. З.* Инструментальное творчество С. И. Танеева : Опыт историко-стилистического анализа / Л. Корабельникова. — Москва : Музыка, 1981. — 86 с. — Текст : непосредственный.
72. *Корабельникова, Л. З.* Творчество С. И. Танеева : Историко-стилистическое исследование / Л. Корабельникова. — Москва : Музыка, 1986. — 296 с. — Текст : непосредственный.
73. *Корабельникова, Л. З., Вайдман, П. Е.* Вопросы текстологии в музыкознании / Л. З. Корабельникова, П. Е. Вайдман. — Текст : непосредственный // *Методологические проблемы музыкознания : сб. науч. статей* / отв. ред. М. Тараканов, сост. Д. Житомирский. — Москва : Музыка, 1987. — С. 122–150.

74. *Корабельникова, Л. З.* Танеев Сергей Иванович / Л. З. Корабельникова. — Текст : непосредственный // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — Москва : Советская энциклопедия, 1991. — С. 534–535.
75. *Корчинский, Е. Н.* К вопросу о теории канонической имитации / Е. Корчинский / Ленинградск. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград : Музгиз, 1960. — 27 с. — Текст : непосредственный.
76. *Курт, Э.* Основы линейного контрапункта : Мелодическая полифония Баха / Эрнст Курт ; пер. с нем. З. Эвальд ; ред. Б. Асафьева. — Москва : Музгиз, 1931. — 304 с. — Текст : непосредственный.
77. *Кушнарёв, Х. С.* О полифонии : сборник статей / Х. С. Кушнарёв ; ред., [предисл.] и сост. Ю. Н. Тюлина и И. Я. Пустыльника. — Москва : Музыка, 1971. — 136 с. — Текст : непосредственный.
78. *Кюрегян, Т. С.* Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы / Т. С. Кюрегян. — Текст : непосредственный // В пространстве смыслов: текст и интертекст : сборник статей : мат-лы междунар. науч. конф., состоявшейся в Петрозаводск. гос. консерватории им. А. К. Глазунова 29 октября–1 ноября 2015 года / М-во культуры Российской Федерации ; Петрозаводск. гос. консерватория им. А. К. Глазунова ; редколлегия: Е. Г. Окунева (отв. ред.), И. В. Копосова, Н. П. Хилько. — Петрозаводск : Версо, 2016. — С. 44–54. — ISBN 978-5-91997-225-9.
79. *Ларош, Г. А.* Мысли о музыкальном образовании в России / Г. А. Ларош. — Текст : непосредственный // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. I / вступ. ст. М. И. Чайковский. — Москва : Тип. Тов-ва Кушнерев и К., 1913. — С. 214–245.
80. *Ларош, Г. А.* О современных нуждах церковной музыки в России / Г. А. Ларош. — Текст : непосредственный // Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918. — Москва : Языки славянской культуры, 2002. — С. 453–459. — ISBN 5-94457-067-9. — (Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III).

81. *Левашёв, Е. М.* Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова / Е. Левашёв. — Текст : непосредственный // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сборник статей, исследований, интервью / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Российской Федерации ; ред.-сост. Ю. И. Паисов. — Москва : Композитор, 1999. — (Вып. 1). — С. 6–41. — ISBN 5-85285-182-5.
82. *Левая, Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. — Москва : Музыка, 1991. — 166 с. — ISBN 5714003314. — Текст : непосредственный.
83. *Лихачёв, Д. С.* Текстология : краткий очерк / Д. С. Лихачев ; отв. ред. С. О. Шмидт ; Российская академия наук [РАН] ; Археогр. комиссия. — 2-е изд. — Москва : Наука, 2006. — 174 с. — ISBN 5-02-035670-0 — Текст : непосредственный.
84. [Лобе, И. К.] Музыкальный катехизис... / нов. пер. с 8-го нем. изд. П. И. Чайковского. — Москва : Юргенсон, 1870. — 132 с. — Текст : непосредственный.
85. *Лукина (Аминова), Г. У.* Замысел С. И. Танеева православной кантаты и его реализация: «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» / Г. У. Лукина. — Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. — 2014. — № 6 (62), ноябрь–декабрь. — С. 299–304. — ISSN 1997-0803.
86. *Лукина (Аминова) Г. У.* Творчество С. И. Танеева в свете русской духовной традиции : монография / Галима Лукина ; Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. образования «Российская гос. специализированная акад. искусств», Гос. бюджетное учреждение дополн. образования г. Москвы «Детская музыкальная школа им. С. И. Танеева». — Москва : Композитор, 2015. — 362 с. — ISBN 978-5-4254-0083-3. — Текст : непосредственный.
87. *Лукьянов, А. В.* Творческий процесс Шостаковича: от черновика к opus'у : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : дис. ...канд. искусствоведения / Лукьянов Антон Валерьевич ; РАМ им. Гнесиных. — Москва, 2021. — 224 с. — Текст : непосредственный.
88. *Луначарский, А. В.* Танеев и Скрябин / А. В. Луначарский — Текст : непосредственный // Луначарский А. В. В мире музыки : статьи и речи; сост.,

- ред. и коммент. Г. Б. Бернандта и И. А. Саца ; предисл. И. А. Саца. — 2-е изд., доп. — Москва : Сов. композитор, 1971. — С. 129–145.
89. [Маркс, А. Б.] Всеобщий учебник музыки : Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования / [Адольф Бернгард Маркс] ; пер. и ред. А. С. Фаминцына. — СПб. : А. Иогансон, 1872. — 426 с. — Текст : непосредственный.
90. *Металлов, В. М., свящ.* Очерк истории православного церковного пения в России / свящ. В. Металлов. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва : Тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, преемн. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1900. — XVIII, 186 с. — Текст : непосредственный.
91. *Милка, А. П.* Относительно функциональности в полифонии / А. Милка. — Текст : непосредственный. // Полифония : сб. теор. статей / сост. и ред. К. Южак. — Москва : Музыка, 1975. — С. 63–103.
92. *Милка, А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке : исследование / А. Милка ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград : Музыка, 1982. — 150 с. — Текст : непосредственный.
93. *Милка, А. П.* К вопросу о генезисе фуги / А. Милка. — Текст : непосредственный // Теория фуги : сб. науч. трудов / сост. А. Милка. — Ленинград : Ленингр. гос. консерватория, 1986. — С. 35–57.
94. *Милка, А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации / А. Милка. — Москва : Музыка, 1999. — 261 с. — ISBN 5-7140-0695-X. — Текст : непосредственный.
95. *Милка, А. П.* Инвенция — так что же это такое? / А. Милка. — Текст : непосредственный // Милка А. П., Шабалина Т. В. Занимательная бахиана. Вып. 1. (Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях) — 2-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Композитор, 2001. — С. 87–116. — ISBN 5-7379-0099-1.
96. *Милка, А. П.* Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) / А. Милка. — Текст : непосредственный // Александр Наумович Должанс-

- кий : сборник статей к 100-летию со дня рождения / отв. ред. К. Южак. — Санкт-Петербург : тип. «Сударыня», 2008. — С. 197–225. — ISBN 978-5-88718-001-3.
97. *Милка, А. П.* Полифония : учебник для музыкальных вузов. Часть I / А. Милка ; науч. ред. К. Южак. — Санкт-Петербург : Композитор, 2016. — 336 с. — ISBN 978-5-7379-0865-2. — Текст : непосредственный.
98. *Милка, А. П.* Полифония : учебник для музыкальных вузов. Часть II / А. Милка ; науч. ред. К. Южак. — Санкт-Петербург : Композитор, 2016. — 248 с. — ISBN 978-5-7379-0866-9. — Текст : непосредственный.
99. *Милка, А. П., Южак, К. И.* Стретта vs канон / Анатолий Милка, Кира Южак. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2020. — Том 12. — № 5 (С). — С. 40–62. — ISSN 2075-4078.
100. *Милка, А. П.* Канон со свободной частью, встроенной в строгую / А. П. Милка. — Текст : непосредственный // Музыка. Искусство, наука, практика : научный журнал Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. — Казань : Казанск. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2012. — С. 18–27. — ISSN 2226-3330.
101. *Михайленко, А. Г.* Фуга в творчестве С. И. Танеева : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. ...канд. искусствоведения / Михайленко Аркадий Георгиевич ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 1979. — 25 с. — Текст : непосредственный.
102. *Михайленко, А. Г.* Фугированные формы в творчестве Бортнянского и их место в истории русской полифонии / А. Михайленко. — Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной формы. — Вып. 4 / ред.-сост. В. В. Протопопов. — Москва : Музыка, 1985. — С. 3–18.
103. *Монич, М. Л.* Эскизы к обработкам причастных стихов как одна из страниц предыстории учения Танеева / М. Монич. — Текст : непосредственный // Александр Наумович Должанский : сборник статей к 100-летию со дня рождения. — Санкт-Петербург : тип. «Сударыня», 2008. — С. 142–160. — ISBN 978-5-88718-001-3.
104. *Монич, М. Л.* Эскизы С. И. Танеева к обработкам причастных стихов / М. Л. Монич ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-

- Корсакова ; Научная музыкальная библиотека; научно-исследовательский отдел рукописей. — Текст : непосредственный // Страницы истории музыкальной культуры: Новые архивные материалы : сб. ст. / отв. ред. Т. З. Сквирская. — Санкт-Петербург : Изд-во Политехн. ун-та, 2012. — С. 118–127. — ISBN 978-5-7422-3714-3. — (Петербургский музыкальный архив ; Вып. 10).
105. *Монич, М. Л.* Первоначальное построение как закодированное сообщение / Мария Монич. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2015. — № 3 [25]. — С. 26–36. — ISSN 2075-4078.
106. *Монич, М. Л.* Танеев: от практических опытов к учению о контрапункте / М. Л. Монич ; Нижегородск. гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. — 2016. — № 3 (41) — С. 45–52. — ISSN 2220–1769.
107. *Монич, М. Л.* Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста / Мария Монич. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2021. — Т. 13, № 1. — С. 57–82. — ISSN 2075-4078.
108. *Монич, М. Л.* О преобразованиях одной трехголосной канонической секвенции: по материалам рукописи Танеева к «Увертюре на русскую тему» / М. Л. Монич. — Текст : электронный // Музыкальный журнал Европейского Севера : электронный журнал, 2021. — № 2 (26). — С. 79–99. — ISSN 2413-0486. — URL : http://muznord.ru/images/issue/26/26_Monich.pdf (дата обращения: 28.02.2022).
109. *Монич, М. Л.* О преобразованиях одной трехголосной канонической секвенции из рукописи Танеева / М. Монич. — Текст : непосредственный // Теория полифонии и методика ее преподавания : сборник статей : Вып. 2 / М-во культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; [редкол. : А. П. Милка, М. Л. Монич, И. М. Приходько, А. И. Янкус, К. И. Южак (отв. ред.)]. — Санкт-Петербург : Тип. ФриЛансПарк, 2021. — С. 103–121. — ISBN 978-5-905853-62-3.
110. *Монич М. Л.* Спор о stretto в фуге Баха / М. Л. Монич. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2023. — № 75. —

С. 171–178. — ISSN 2222-5064.

111. *Найко, Н. М.* К вопросу о композиторской психотехнике / Н. М. Найко. — Текст : непосредственный // Процессы музыкального творчества / ред.-сост. Е. В. Вязкова; РАМ им. Гнесиных. — 2007. — Вып. 9. — С. 19–38. — (Сб. тр. РАМ им. Гнесиных ; № 169).
112. *Неклюдов, Ю. И.* Возможности совершенствования преподавания полифонии на основе развития теории контрапункта С. И. Танеева / Ю. И. Неклюдов. — Текст : непосредственный // Вопросы теории и методики преподавания полифонии / редкол.: А. Г. Михайленко (сост. и отв. ред.) и др. — Вып. 12. — Новосибирск : НГК, 1989 [1990]. — С. 81–96. — (Межвузовский сборник научных трудов. Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки ; Вып. 12).
113. *Неклюдов, Ю. И.* Интерпретация и развитие теории контрапункта танеевской традиции : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : дис. ...канд. искусствоведения / Неклюдов Юрий Игоревич ; РГПИ им. Гнесиных. — Москва, 1990. — 217 с. — Текст : непосредственный.
114. *Неклюдов, Ю. И.* Интерпретация и развитие теории контрапункта танеевской традиции : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. ...канд. искусствоведения / Неклюдов Юрий Игоревич ; ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград, 1991. — 24 с. — Текст : непосредственный.
115. *Одоевский В. Ф., кн.* К вопросу о древнерусском песнопении (а); Заметки о пении в приходских церквях (b) / кн. В. Одоевский. — Текст : непосредственный // Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918 / сост.: А. А. Наумов, М. П. Рахманова ; Вступ. статья, подгот. текста и комм.: М. П. Рахманова ; Гос. ин-т искусствознания ; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. — Москва : Языки славянской культуры, 2002. — С. 50–60 (а); 61–66 (b). — ISBN 5-94457-067-9 — (Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III).
116. *Ольхов, К. А.* Хоры С. И. Танеева, сочинение 27 : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. ...канд. искусствоведе-

- ния / Ольхов Константин Абрамович ; Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; Кафедра хорового дирижирования. — Ленинград : [б. и.], 1953. — 18 с. — Текст : непосредственный.
117. *Ольхов К. А.* Хоры а саррелла С. Танеева / К. Ольхов. — Текст : непосредственный // Хоровое искусство : сборник статей / ред. А. В. Михайлов. — Ленинград, 1971. — С. 29–53. — Вып. 2.
118. *Петров, Д. Р.* Предисловие / Д. Петров. — Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной текстологии : статьи и материалы. — Москва : Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 2003. — С. 5–21. — ISBN 5-89598-126-7 — (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского ; Сб. № 45).
119. *Плотникова, Н. Ю.* Многоголосные формы обработки древних роспевов в русской духовной музыке XIX – начала XX веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : дис. ...канд. искусствоведения / Плотникова Наталья Юрьевна ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 1996. — Т. 1. — 264 с., Т. 2. — 166 с. — Текст : непосредственный.
120. *Плотникова, Н. Ю.* От составителя / Н. Плотникова — Текст : непосредственный // *С. И. Танеев* Духовная музыка / вступит. ст. Н. Плотниковой. — Москва : Ред.-изд. отд. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1999. — С. 2–8.
121. *Плотникова, Н. Ю.* К проблеме строгого стиля в русской духовной музыке второй половины XIX века / Н. Ю. Плотникова. — Текст : непосредственный // Русская книга о Палестрине : К 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская ; ред. И. К. Кузнецов, Н. А. Симакова, Ю. Н. Холопов. — Москва : Ред.-изд. совет Моск. гос. консерватории, 2002. — С. 225–239. — ISBN 5-89598-082-1.
122. *Плотникова, Н. Ю.* Полифонические формы в русской духовной музыке нового направления конца XIX – начала XX века / Н. Ю. Плотникова. — Текст : непосредственный // От Гвидо до Кейджа : Полифонические чтения : по мат-лам науч. конф. 24 февраля 2005 г. / [сост.: Т. Ф. Генова]. — Москва : ТС-ПРИМА, 2006. — С. 171–185. — ISBN 5-902495-02-4.
123. *Плотникова, Н. Ю.* Духовная музыка Танеева: идеи и перспективы / Н. Ю. Плотникова. — Текст : непосредственный // Новое о Танееве : К 150-летию со дня

- рождения : сб. статей и материалов юбилейной научной конференции «Музыка прежде всего» — Ноябрь, 2005 г. / Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки ; [сост. Е. В. Фетисова]. — Москва : Дека-ВС, 2007. — С. 220–235. — ISBN 978-5-901951-26-2.
124. *Плотникова, Н. Ю.* Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории / Н. Плотникова. — Москва : [б. и.], 2007. — 308 с. — ISBN 978-5-85941 (В пер.). — Текст : непосредственный.
125. *Плотникова, Н. Ю.* О духовной музыке С. И. Танеева / Н. Ю. Плотникова — Текст : непосредственный // *С. И. Танеев* Собрание духовных песнопений / сост., вступ. ст. и коммент. Н. Ю. Плотниковой. — Москва : Фонд развития музыкальной культуры «Живоносный Источник», 2010. — 83 с. — С. 3–10.
126. *Плотникова, Н. Ю.* Труды С. И. Танеева по теории контрапункта / Н. Ю. Плотникова. — Текст : электронный // Искусство музыки: теория и история : электронный журнал, 2012 — №6. — С. 5–39. — ISSN 2307-5015. — URL : <https://imti.sias.ru/upload/iblock/ec3/plotnikova.pdf> (дата обращения: 20.02.2021).
127. *Плотникова, Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : дис. ...д-ра искусствоведения / Плотникова Наталья Юрьевна; [Российская академия музыки им. Гнесиных]. — Москва, 2013. — Т. 1. — 438 с. — Т. 2. — 157 с. — Текст : непосредственный.
128. *Плотникова, Н. Ю.* К истории создания научно-теоретических трудов С. И. Танеева / Н. Ю. Плотникова. — Текст : непосредственный // Памяти Сергея Ивановича Танеева, 1915–2015 : сборник статей к 100-летию со дня смерти / Гос. ин-т искусствознания, Российская гос. специализированная акад. искусств, Гос. мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, Детская музыкальная шк. им. С. И. Танеева ; сост. Г. У. Лукина (Аминова). — Москва : Научная библиотека, 2015. — С. 96–111.
129. *Полоцкая, Е. Е.* Петр Ильич Чайковский как учитель : монография / Е. Е. Полоцкая. — Екатеринбург : АМБ, 2007. — 387 с. — ISBN 978-5-8057-0578-7. — Текст : непосредственный.

130. [*Праут, Э.*] Фуга / Э. Праут ; пер. с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг ; под ред. Г. Э. Конюса ; с предисл. С. И. Танеева. — Москва : П. Юргенсон, 1922. — 2-е изд. — 238 с. — Текст : непосредственный.
131. [*Праут, Э.*] Анализ фуг : Продолж. «Фуги», содержащее в себе собр[ание] фуг разл[ичных] стилей, излож[енных] в партитур[ном] виде и анализир[ованных] / Эбенезер Праут, д-р музыки и проф. музыки при Дублин. ун-те ; пер. с 3-го англ. изд. [и предисл.] В. Беляева. — Москва : Юргенсон, 1915. — VIII, 248 с. — Текст : непосредственный.
132. *Протопопов, Вл. В.* Творческий путь С. И. Танеева / Вл. Протопопов. — Текст : непосредственный // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946 : сборник статей и мат-лов к 90-летию со дня рождения / ред. Вл. Протопопова. — Москва ; Ленинград : изд-во и типолит. Музгиза, 1947. — С. 60–101.
133. *Протопопов, Вл. В.* Полифония в русской музыке XVII – начала XX века / Вл. Протопопов. — Москва : Музыка, 1987. — 319 с. — (История полифонии. Вып. 5). — Текст : непосредственный.
134. *Пустыльник, И. Я.* Практическое руководство к написанию канона / И. Пустыльник. — Ленинград : Музгиз, 1975. — 80 с. — (В помощь педагогу-музыканту ; Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; Кафедра теории музыки). — Текст : непосредственный.
135. *Разумовский, Д. В.* Церковное пение в России (опыт историко-теоретического изложения) : из уроков, читанных в Консерватории при Московском музыкальном обществе... Дим. Разумовским. В 3-х вып. / Д. В. Разумовский, протоиерей. — Москва : Рис, 1867–1869. — 367 с. — Текст : непосредственный.
136. [*Рихтер, Э. Ф.*] Учебник фуги : Руководство к сочинению фуги и к подготовительным упражнениям в подражаниях и каноне / сост. ... Эрнст Фридрих Рихтер ; пер. со 2 нем. изд. [и снабдил предисл.] Александр Фаминцин. — Санкт-Петербург : Битнер, 1873. — VI, 202 с. — Текст : непосредственный.
137. [*Рихтер, Э. Ф.*] Учебник простого и двойного контрапункта : Практическое руководство к его изучению / сост. ... Эрнст Фридрих Рихтер ; пер. с нем. Александр Фаминцин. — 3-е изд., по 7-му нем. изд., значит. дополненному Альфре-

- дом Рихтером — Москва ; Лейпциг : П. Юргенсон, 1903 — 225 с. — Текст : непосредственный.
138. *Ровенко, А. И.* Практические основы стреттно-имитационной полифонии / А. Ровенко. — Москва : Музыка, 1986. — 151 с. — Текст : непосредственный.
139. *Ровенко, А. И.* Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. ...д-ра искусствоведения / Ровенко, Александр Иванович ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Киев, 1988. — 39 с. — Текст : непосредственный.
140. *Ровенко, А. И.* С. И. Танеев — исследователь контрапункта / А. И. Ровенко. — 2001. — Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001 — 64 с. — Текст : непосредственный.
141. *Ровенко, А. И.* О творческой основе взаимосвязи искусства и науки / А. И. Ровенко. — Текст : непосредственный // Процессы музыкального творчества; ред.-сост. Е. В. Вязкова — Москва : РАМ им. Гнесиных, 2001. — С. 139–148. — (Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 40).
142. *Рымко, Г. А.* Об одном каноне С. И. Танеева (к вопросу о теории четырехголосных бесконечных канонов) / Г. А. Рымко. — Текст : непосредственный // Памяти Сергея Ивановича Танеева, 1915–2015 : сборник статей к 100-летию со дня смерти / Гос. ин-т искусствознания, Российская гос. специализированная акад. искусств, Гос. мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, Детская музыкальная шк. им. С. И. Танеева / сост.: Г. У. Лукина (Аминова). — Москва : Научная библиотека, 2015. — С. 112–120. — ISBN 978-5-906660-78-7.
143. *Рыцарева, М. Г.* Дмитрий Бортнянский : Жизнь и творчество композитора / Марина Рыцарева. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2015. — 389 с. — (Русская музыкальная классика). — ISBN 978-5-7379-0807-2. — Текст : непосредственный.
144. *Рыцарева, М. Г.* Духовный концерт в России второй половины XVIII века / Марина Рыцарева. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 242 с. — ISBN 5-7379-0311-7. — Текст : непосредственный.

145. *Сабанеев, Л. Л.* С. И. Танеев : мысли о творчестве и воспоминания о жизни / Леонид Сабанеев. — Париж : Таир, 1930. — 217 с. — Текст : непосредственный.
146. *Сабанеев, Л. Л.* Воспоминания о Танееве / Л. Л. Сабанеев. — Москва : Классика-XXI, 2003 (ПИК ВИНТИ). — 192 с. — (Серия «Музыка в мемуарах»). — ISBN 5-89817-061-8 (в обл.) — Текст : непосредственный.
147. *Сабанеев, Л. Л.* Воспоминания о России / Л. Л. Сабанеев ; [предисл. Т. Ю. Масловская ; коммент. С. В. Грохотов. — Москва : Классика-XXI, 2004. — 263 с. — (Серия «Музыка в мемуарах»). — ISBN 5-89817-109-6 : 1000 — Текст : непосредственный.
148. *Савенко, С. И.* Сергей Иванович Танеев / С. И. Савенко. — 2-е изд. — Москва : Музыка, 1985. — 174 с. — Текст : непосредственный.
149. *Савоскина, Г. А.* Работа Танеева над вторым квартетом / Г. А. Савоскина. — Текст : непосредственный // Русская музыка на рубеже XX века : Статьи, сообщения, публикации / [под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орловой] ; Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. — С. 175-198.
150. *Савоскина, Г. А.* Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева / Г. Савоскина. — Текст : непосредственный // Страницы истории русской музыки : Статьи молодых музыковедов / общ. ред. и сост. Е. М. Орлова и Е. А. Ручьевская ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград : Музыка, 1973. — С. 51-87.
151. *Серов, А. Н.* Об истории музыки как учебном предмете / А. Н. Серов. — Текст : непосредственный // Серов А. Н. Критические статьи : в 4 т. — Т. 4: 1864–1871. — Санкт-Петербург : Тип. Главн. управления уделов, 1895. — С. 2076–2081.
152. *Симакова, Н. А.* Бах и Танеев / Н. А. Симакова. — Текст : непосредственный // Русская книга о Бахе : сб. статей / ред.-сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. — 2-е изд. — Москва : Музыка, 1986. — С. 100–129.
153. *Синица, И. А.* Творческий архив М. О. Штейнберга: опыт текстологического исследования : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Синица Ирина Александров-

- на ; РГПУ им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург : 2020. — 29 с. — Текст : непосредственный.
154. *Скребков, С. С.* Знаменный распев // Русская хоровая музыка XVII—начала XVIII века : Очерки / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — Москва : Музыка, 1969. — 120 с. — Текст : непосредственный.
155. *Соколов, Н. А.* Имитации на Cantus firmus: Пособие при изучении контрапункта строгого стиля / проф. Н. А. Соколов. — Ленинград : Гос. консерватория, 1928. — 62 с. — Текст : непосредственный.
156. *Стасов, В. В.* О некоторых формах нынешней музыки / В. В. Стасов. — Текст : непосредственный // Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886 : с прил. его портр. и снимка с поднес. ему адреса. Т. III : Музыка и театр. — Литература. — Императорская публичная библиотека. — Автобиография — Санкт-Петербург : тип. И. Н. Скороходова, 1984. — Ст. 90–108.
157. Сергей Иванович Танеев: Личность, творчество и документы его жизни: К 10-летию со дня его смерти. 1915–1925. — Москва ; Ленинград : Музсектор, 1925. — 205 с. — (Труды Государственного института музыкальной науки. История русской музыки в исследованиях и материалах / под ред. проф. К. А. Кузнецова; Т. 2). — Текст : непосредственный.
158. *Танеев, С. И.* Учение о каноне / Сергей Танеев ; подгот. к печати В. Беляевым. — Москва : Гос. изд-во, 1929. — VIII, 195 с. — Текст : непосредственный.
159. *Танеев, С. И.* Мысли о собственной творческой работе / С. И. Танеев. — Текст : непосредственный // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946 : сборник статей и мат-лов к 90-летию со дня рождения / ред. Вл. Протопопова. — Москва ; Ленинград : изд-во и типолит. Музгиза, 1947. — С. 179–181.
160. *Танеев, С. И.* Материалы и документы. т. I / С. И. Танеев ; [подгот. акад. Б. В. Асафьевым] ; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. — Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1952. — 353 с. — Текст : непосредственный.
161. *Танеев, С. И.* Из консерваторских лекций / С. Танеев ; подгот. к печати Ф. Арзаманов. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1953. — № 1 (170). — С. 44–48.

162. *Танеев, С.И.* Подвижной контрапункт строгого письма /Сергей Танеев; под ред. проф. С.С. Богатырёва — Москва : Музгиз, 1959. — 383 с.— Текст : непосредственный.
163. *Танеев, С.И.* Из научно-педагогического наследия : Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников /сост., вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. — Москва : Музыка, 1967. — 164 с. — Текст : непосредственный.
164. *Танеев, С.И.* Дневники, 1894–1909. В 3-х кн. /С. Танеев ; текстол. ред., вступ. статья и коммент. Л. Корабельниковой. — Москва : Музыка, 1981 (а), 1982 (b), 1985 (с). — Текст : непосредственный.
165. *Тарасевич, Н.И.* Сложный контрапункт: теория и творческая практика. — Текст : непосредственный // Процессы музыкального творчества. — Вып. 2 / отв. ред. и сост. Е. В. Вязкова. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 1997. — С. 79–101. — (Сб. трудов РАМ им. Гнесиных, № 140).
166. *Тарасевич, Н.И.* О способах интерпретации первоисточника в музыкальном искусстве Ренессанса: Людвиг Зенфль. *Maria zart* /Н.И. Тарасевич. — Текст : непосредственный // Теория полифонии и методика ее преподавания : сборник статей : Вып. 2 / М-во культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; [редкол.: А. П. Милка, М. Л. Мониц, И. М. Приходько, А. И. Янкус, К. И. Южак (отв. ред.)]. — Санкт-Петербург : Тип. ФриЛансПарк, 2021. — С. 156–169. — ISBN 978-5-905853-62-3.
167. *Тимофеев, Н.А.* Превращаемость простых канонов строгого письма : О некоторых способах определения возможности извлечения производных соединений из простых трех- и четырехголосных канонов обоих разрядов. (с приложениями) /Н. А. Тимофеев. — Москва : Сов. композитор, 1981. — 136 с. — Текст : непосредственный.
168. *Успенский, Н.Д.* Образцы древнерусского певческого искусства : Музыкальный материал с историко-теоретическими комментариями и иллюстрациями. — 2-е изд., доп. /Н. Д. Успенский. — Ленинград : Музыка, 1971. — 354 с. — Текст : непосредственный.

169. *Файн, Я. Н.* Проблема ответа в фуге / Я. Файн. — Текст : непосредственный // Теория фуги : сб. науч. трудов / сост. А. Милка. — Ленинград : Ленингр. гос. консерватория, 1986. — С. 94–119.
170. *Фатыхова, Э. А.* Нотные рукописи А. К. Глазунова: Опыт текстологического исследования : Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : дис. ...канд. искусствоведения / Фатыхова Эльвира Анатольевна ; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2004. — 329 с. — Текст : непосредственный.
171. *Фишман, Н. Л.* «Ни одного дня без строчки...» (Рассказ о книге эскизов Бетховена) / Н. Л. Фишман. — Текст : непосредственный // Наука и жизнь. — 1970. — № 6. — С. 102–108.
172. *Фишман, Н. Л.* Этюды и очерки по бетховениане / Н. Л. Фишман. — Москва : Музыка, 1982. — 263 с. — Текст : непосредственный.
173. *Франтова, Т. В.* Полифонические жанры и формы барокко: хоральная обработка / Т. В. Франтова. — Текст : непосредственный // Полифонические жанры и формы барокко: хоральная обработка [Текст] / Т. В. Франтова ; М-во культуры РСФСР, Ростовский гос. музыкально-пед. ин-т. — Ростов-на-Дону : [б. и.], 1989. — 64 л. — Москва, 1991.
174. *Холопов, Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке / Юрий Холопов. — Текст : непосредственный // Старинная музыка : Практика, аранжировка, реконструкция : мат-лы науч.-практ. конф. / [сост. и ред.: Р. А. Насонов, М. Л. Насонова]. — Москва : Московская консерватория ; Коллегия старинной музыки Прест, 1999. — С. 11–46. — ISBN 5-86203-082-4.
175. *Холопов, Ю. Н.* К проблеме лада в русском теоретическом музыкознании / Ю. Холопов. — Текст : непосредственный // Гармония: проблемы науки и методики : сб. ст. / [ред.-сост. Э. А. Стручалина]. — Ростов-на-Дону : Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2002. — С. 135–157.
176. *Холопов, Ю. Н., Кириллина, Л. В., Кюрегян, Т. С., Лыжов, Г. И., Поспелова, Р. Л., Ценова, В. С.* Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Хо-

- лопов [и др.] ; отв. ред. В. Ценова, ред. Т. Кюрегян ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва : Композитор, 2006. — 632 с. — ISBN 5-85285-854-4. — Текст : непосредственный.
177. *Холопова, В. Н.* Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. — Москва : Советский композитор, 1983. — 281 с. — Текст : непосредственный.
178. *Чайковский, П. И., Танеев, С. И.* Письма / П. И. Чайковский, С. И. Танеев ; сост. и ред. В. А. Жданов ; Гос. литературный музей. — Москва : Госкультпросветиздат, 1951. — XI, 557 с. — Текст : непосредственный.
179. *Шабалина, Т. В.* Рукописи И. С. Баха : Ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. — СПб. : Logos, 1999. — 438 с. — ISBN 5-87288-207-6. — Текст : непосредственный.
180. *Шмидт, К. М.* «Моя музыковедческая программа — текстология и анализ» : интервью Д. Р. Петрова / Кристиан Мартин Шмидт; пер. с нем. и автор вступ. текста Д. Р. Петров. — Текст : электронный // Музыкальная академия. — 2004. — № 2 (689). — С. 192–198. — ISSN электронной версии : 2686-9284. — URL : <https://mus.academy/articles/moya-muzykovedcheskaya-programma-tekstologiya-i-analiz> (дата обращения : 13.03.2023).
181. *Энгель, Ю. Г.* С. И. Танеев как учитель / Ю. Г. Энгель. — Текст : непосредственный // *Танеев С. И.* Из научно-педагогического наследия : Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / [сост., вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой] ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. — Москва : Музыка, 1967. — С. 55–83.
182. *Южак, К. И.* Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха. Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира» / К. Южак. — Москва : Музыка, 1965. — 104 с. — (В помощь педагогу-музыканту). — Текст : непосредственный.
183. *Южак, К. И.* Теоретический очерк полифонии свободного письма : учеб. пособие / К. И. Южак ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозаводск. фил. — Петрозаводск : Карелия, 1990. — 82 с. — ISBN 5-7545-0433-0. — Текст : непосредственный.

184. *Южак, К. И.* Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дис. ...д-ра искусствоведения / Южак Киралина Иосифовна ; Киевск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Киев, 1990. — 42 с. — Текст : непосредственный.
185. *Южак, К. И.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории : в 2 кн. / К. Южак. — СПб : Тип. «Сударыня», 2006. — Кн. 1. — 391 с. — ISBN 5-88718-063-3. — Текст : непосредственный.
186. *Южак, К. И.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории : в 2 кн. / К. Южак. — СПб : Тип. «Сударыня», 2006. — Кн. 2. — 287 с. — ISBN 5-88718-063-3. — Текст : непосредственный.
187. *Южак, К. И.* Практическое пособие к написанию и анализу фуги / К. Южак ; М-во культуры Рос. Федерации, Санкт.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозаводск. гос. консерватория им. А. К. Глазунова. — Изд. 4-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во Политехн. ун-та, 2011. — 49 с. — ISBN 978-5-7422-2886-8. — Текст : непосредственный.
188. *Яворский, Б. Л.* Из «Воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве» / Б. Л. Яворский. — Текст : непосредственный // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия : Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / сост., вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой. — Москва : Музыка, 1967. — С. 84–120.
189. *Яворский, Б. Л.* Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве / Б. Л. Яворский. — Текст : непосредственный // Б. Яворский. Избранные труды в двух томах. Том 1-й. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Советский композитор, 1972. — С. 241–348. — Текст : непосредственный.
190. *Яковлев, В. В.* С. И. Танеев / Вас. Яковлев. — Текст : непосредственный // Сергей Иванович Танеев: Личность, творчество и документы его жизни: К 10-летию со дня его смерти. 1915–1925. — Москва ; Ленинград : Музсектор, 1925. — С. 5–13. — (Труды Государственного института музыкальной науки. История русской музыки в исследованиях и материалах / под ред. проф. К. А. Кузнецова ; Т. 2).

191. Янкус, А. И. Предварительная работа над фугой в рукописях Анны Амалии Прусской: система И. Ф. Кирнбергера / А. Янкус. — Текст : непосредственный // VIII Баховские чтения. Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха : мат-лы конф. 20–27 апреля 2006 года / сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. — Санкт-Петербург : Тип. «Сударыня», 2008. — С. 126–167. — ISBN 978-5-88718-030-7.
192. Янкус, А. И. Нотные примеры в «Трактате о фуге» Ф. В. Марпурга: к вопросу о фуге a-moll (Duo in contrapuncto ad 8, 11 et 12) / Алла Янкус. — Текст : непосредственный // Musicus. — 2010. — № 5 (октябрь–декабрь). — С. 14–21. — ISSN 2072-0262.
193. Янкус, А. И. Анализ материала фуги c-moll для клавира соло К. Ф. Э. Баха в «Трактате о фуге» Ф. В. Марпурга (к проблеме предварительной работы над фугой) / Алла Янкус. — Текст : непосредственный // Старинная музыка. — 2015. — № 3 (69). — С. 8–14.
194. Янкус, А. И. Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций И. С. Баха (BWV 988, BWV 1087): некоторые аспекты / А. И. Янкус. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2020. — Т. 12. — № 5 (С). — С. 120–140. — ISSN 2075-4078.
195. Янкус, А. И. Имитационная и контрапунктическая структура канонов И. С. Баха BWV 1087 / А. И. Янкус. — Текст : непосредственный // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция : Исторические метаморфозы : тезисы IV Международной научной конференции «Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция : Исторические метаморфозы». Москва, 13–15 апреля 2021 года. — Москва : РАМ имени Гнесиных. — С. 143–144.
196. Янкус, А. И. «Гольдберг-вариации»: две группы канонов (BWV 988, BWV 1087) / А. И. Янкус. — Текст : непосредственный // Восемнадцатые Баховские чтения в Санкт-Петербурге : тезисы докл. междунар. науч. конф. : Санкт-Петербург, 25–26 марта 2021 года / отв. ред. К. И. Южак, пер. М. Рыцаревой ; Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; Кафедра теории музыки. Санкт-Петербург : Тип. ФриЛансПарк, 2021. — С. 22–23.

197. *Янкус, А. И.* Канон Баха BWV 1079/4i в автографе А. К. Глазунова / А. И. Янкус. — Текст : непосредственный // *Opera musicologica*. — 2022. — Т. 14. — № 3. — С. 64–88. — ISSN 2075-4078.
198. *Беліченко, Н. М.* Про поліфункціональність «основної побудови» Сергія Танєєва / Наталія Беліченко. — Текст : непосредственный // *Вісник Львівського університету*. — 2016 — Вип. 17. — С. 78–87. — ISSN 2078-6794.
199. *Bellermann, H.* Der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition / H. Bellermann. — Berlin : J. Springer, 1862. — XVIII, 367 S. — Text : direct.
200. *Bussler, L.* Contrapunct und Fuge im freien (modernen) Tonsatz, einschliesslich Chorcomposition in dreiunddreissig Aufgaben... / Ludwig Bussler. — Berlin : C. Habel, 1878. — XII, 199 S. — Text : direct.
201. *Cherubini, L.* Cours de contrepoint et de fugue / L. Cherubini. — Leipzig : Fr. Kistner ; Paris : M. Schlesinger, [1835]. — [II], 204 p. — Text : direct.
202. *Dehn, S. W.* Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge / S. W. Dehn ; bearb. u. beendet von B. Scholz. — Berlin : Ferd. Schneider, 1859. — VIII, 182, 78 S.
203. *Fétis, F.-J.* Traité du contrepoint et de la fugue... / F. J. Fétis. — Paris : Troupenas, 2 1846. — [1] f.; III, 160, 161 p. — Text : direct.
204. *Habert, J. Ev.* Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition : Buch 1–4 / J. Ev. Habert. — Leipzig, 1899. — Buch 2 : Die Lehre von dem einfachen Kontrapunkte. — 190 S. ; Buch 3 : Die Lehre von der Nachahmung. — 215 S. ; Buch 4 : Die Lehre von dem doppelten und mehrfachen Kontrapunkte. — 277 S. — Text : direct.
205. *Hauff, J. C.* Die Theorie der Tonsetzkunst : [Bd. 1–5] / J. C. Hauff. — Frankfurt am Main, 1863–1874. — Bd 2 : Einfachen Contrapunkt, Nachahmung und figurirter Choral. — 1868. — 195 S. ; Bd 3 : Der doppelte, dreifache und vierfache Contrapunkt ... — 1870. — 108 S. ; Bd 4 : Der Canon : In seinen mannigfachen Gestaltungen, zu zwei, drei, vier und noch mehr Stimmen... — 1872. — 115 S. ; Bd 5 : Die Fuge... — 1874. — 188 S. — Text : direct.

206. *Jadassohn, S.* Die Lehre vom Canon und von der Fuge / S. Jadassohn.— Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1884.— VI, 205 S. — Text : direct.
207. *Lobe, J. C.* Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte / J. C. Lobe. — 2. Aufl. — Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1875 — VIII, 576 S. — (Lehrbuch der musikalischen Komposition. Bd. 3). — Text : direct.
208. *Marpurg, F. W.* Abhandlung von der Fuge... Erster Theil / Friedrich Wilhelm Marpurg. — Berlin : Haude und Spener, 1753. — XVI, 192 S., [2] Bl. : 62 Kupfertaf. — Text : direct.
209. *Marpurg, F. W.* Abhandlung von der Fuge... Zweiter Theil / Friedrich Wilhelm Marpurg. — Berlin : Haude und Spener, 1754. — XXX, 147 S., [7] Bl. : 60 Kupfertaf. — Text : direct.
210. *Nottebohm, G.* Beethoveniana: Aufsätze und Mittheilungen / Gustav Nottebohm. — Leipzig ; Winterthur : J. Rieter-Biedermann, 1872. — VIII, 203 S. — Text : direct.
211. *Nottebohm, G.* Beethoven's Studien. Bd. 1 : Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri / Gustav Nottebohm ; nach den Original-Manuscripten dargestellt von Gustav Nottebohm. — Leipzig und Winterthur : J. Rieter-Biedermann, 1873. — VI, 232 S. — Text : direct.
212. *Sechter, S.* Der doppelte Contrapunkt / Simon Sechter. — Text : direct // Grundsätze der musikalischen Komposition. — Leipzig, 1854. — Abt. 3, Th. 4. — S. 163–356.
213. *Wollny, P.* Einleitung / Peter Wollny. — Text : direct // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplement. Beiträge zur Generalbass- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe. — Kassel : Bärenreiter, 2011. — S. IX–X. — ISMN 979-0-006-54536-0 (kartonier) ; ISMN 979-0-006-54537-7 (Leinen) ; ISMN 979-0-006-54538-4 (Halbleder).

Нотные источники

214. *Римский-Корсаков, Н. А.* Сто русских народных песен : для голоса с фортепиано / Н. А. Римский-Корсаков. — Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. — 183 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
215. *Танеев, С. И.* Увертюра на русскую тему : C-dur: Для большого оркестра / С. Танеев ; ред. П. Ламма. — Партитура. — Москва; Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1948. — 87 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
216. *Танеев, С. И.* Увертюра ре минор / С. И. Танеев ; ред. И. Иордан и Г. Киркора. — Партитура. — Москва : Музгиз, 1955. — 119 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
217. *Танеев, С. И.* Хоры без сопровождения [разл. составы без сопровожд. : В 2 вып.] / С. Танеев. — Вып. 1. — Москва : Музыка, 1989. — 128 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
218. *Танеев, С. И.* Хоры без сопровождения [разл. составы без сопровожд. : В 2 вып.] / С. Танеев. — Вып. 2. — Москва : Музыка, 1991. — 199 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
219. *Танеев, С. И.* Духовная музыка : [для хора разл. состава без сопровожд.] / С. И. Танеев ; сост. [и авт. вступ. ст.] Н. Ю. Плотникова. — Москва : Ред.-изд. отд. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1999. — 70 с. — ISBN 5-89598-059-7 — Музыка (знаковая) : непосредственная.
220. *Танеев, С. И.* Собрание духовных песнопений : для хора без сопровождения / С. И. Танеев ; сост., вступ. ст. и коммент. Н. Ю. Плотниковой. — Москва : Фонд развития музыкальной культуры «Живоносный Источник», 2010. — 84 с. — (Духовное творчество русских композиторов). — Музыка (знаковая) : непосредственная.

СПИСОК РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник

П. И. Чайковского

Шифр	Архивное название единицы хранения
В ¹ № 75	<i>Струнный квартет C-dur № 2 Черновые эскизы</i>
В ¹ № 130	<i>Увертюра на русскую тему. Эскизы — разнообразные контрапунктические упражнения, затем эскиз оркестровой партитуры</i>
В ¹ № 131	<i>Увертюра на русскую тему «(Песня про татарский полон из сборника Римского-Корсакова)» Чистовая партитура. Авторская дата «Москва 9 июня 1882»</i>
В ¹ № 132	<i>Увертюра на русскую тему Партитура. Переписанный экземпляр</i>
В ¹ № 360	<i>Эскизы и записи разных произведений гл.[авным] образом из Обихода</i>
В ¹ № 374	<i>Литургия, причастный стих «Чашу спасения прииму». Эскизы</i>
В ¹ № 441	<i>Увертюра на русскую тему C-dur. Первоначальный эскиз тематического развития, контрапунктической разработки, переходящий в эскиз партитуры. Авторская дата «30 ноября 1880 г.»</i>
В ¹ № 444	<i>Черновые эскизы квартета Es-dur. Эскизы и записи...</i>
В ¹ № 445	<i>Различные эскизы и записи Переплетенная тетрадь ... «Контрапункт. С. Танеев. 1879.» 1879–1915</i>
В ² № 328	<i>Превращение канонов Наброски теории с примерами</i>

Список иллюстративного материала

Введение

Пример 1. Фрагмент рукописи квартета Es-dur.

© «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ № 444, с. 88 5

Пример 2. Фрагмент рукописи квартета C-dur.

© «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ № 75, с. 85 6

Раздел 2

Таб. 1. Размещение *Эскизов* в тетради В¹ № 360 39

Таб. 2. Размещение нотного текста на страницах тетради В¹ № 360 40

Таб. 3. Метрическая разметка напевов в тетради В¹ № 360 42

Таб. 4. Примеры буквенных обозначений
в контрапунктических соединениях тетради В¹ № 360 43

Таб. 5. Классификация комментариев и помет в тетради В¹ № 360 44–45

Таб. 6. Правка нотного текста в *Эскизе* № 2 тетради В¹ № 360 45

Таб. 7. Размещение нотного текста на страницах тетради В¹ № 130 47–48

Таб. 8. Комментарии и пометы в тетради В¹ № 130 49–50

Таб. 9. Авторская правка на с. 1–32 тетради В¹ № 130 51

Таб. 10. Авторская правка на с. 33–59 тетради В¹ № 130 51–52

Раздел 3

Пример 3. Нумерация контрапунктических проб в *Эскизе* № 3

© «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ № 360 57–59

Пример 4. Нумерация контрапунктических проб в рукописи

«Увертюры...», с. 1–2. © «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского», шифр В¹ № 130 59–60

Пример 5. Сегментация напева причастного стиха № 2 65

Пример 6. Сегментация напева причастного стиха № 3 65

Пример 7. Сегментация напева причастного стиха № 5 66

<i>Пример 8.</i> Метризация напева причастного стиха № 7	68
<i>Пример 9.</i> Метризация напева причастного стиха № 5	69
<i>Пример 10.</i> Напевы № 8–10 из сборника Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен». Общие мелодические обороты	71
<i>Пример 11.</i> Ладовые опоры напевов № 8–10 из сборника Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен»	72
<i>Пример 12.</i> Переменно-ладовый каркас в контрапунктических пробах «Увертюры...»	72–73
<i>Пример 13.</i> Сегментация напева № 10 С. С. Богатырёвым	75
<i>Пример 14.</i> Крупная сегментация напевов № 8–10	75
<i>Пример 15.</i> Дробная сегментация напевов № 9–10	76
<i>Пример 16.</i> Дробная сегментация напева № 8	76
<i>Пример 17.</i> Варианты мелосегмента 10a'	77

Раздел 4

<i>Таблица 11.</i> Контрапунктические пробы. Причастные стихи	80
<i>Таблица 12.</i> Контрапунктические пробы на сегменты песни «Как за речкою, да за Дарьею»	82
<i>Пример 18.</i> Нарушение норм строгого стиля в <i>Эскизах</i>	83–84
<i>Таблица 13.</i> Симметричные цепи канонов «→0» с двухголосным контрапунктическим ядром	98
<i>Таблица 14.</i> Канонические построения 1-го разряда с двойным контрапунктом	99–100
<i>Пример 19.</i> Модификация конечного канона в каноническую секвенцию	100
<i>Таблица 15.</i> Супер-имитации в $Jv = 0$ и в двойном контрапункте октавы	101
<i>Таблица 16.</i> Несимметричные цепи канонов с минимальным контрапунктом звеньев	101
<i>Таблица 17.</i> Симметричные цепи канонов «→0» с трехголосным контрапунктическим ядром	102–103
<i>Таблица 18.</i> Симметричные цепи канонов с двойным контрапунктом в многоголосии	103–104

<i>Таблица 19.</i> Образование многоголосного канона 2-го разряда	105
<i>Таблица 20.</i> Образование контрапунктической секвенции	106
<i>Таблица 21.</i> Контрапунктические секвенции	106
<i>Таблица 22.</i> Нестрогая двойная секвенция	107
<i>Таблица 23.</i> Контрапунктические каноны	108
<i>Таблица 24.</i> Двойные имитации при $Jv = 0$ и в двойном контрапункте	108–109
<i>Пример 20.</i> Удвоение голосов в разносегментных неимитационных соединениях	110–111
<i>Таблица 25.</i> Удвоение голосов двухголосных конечных канонах	111
<i>Таблица 26.</i> Удвоение голосов в канонических секвенциях I и II разрядов.	112
<i>Таблица 27.</i> Образование неоднозначных имитационных структур при удвоении голосов	112
<i>Таблица 28.</i> Образование многозначных имитационных структур при удвоении голосов	113
<i>Таблица 29.</i> Сложные имитационные структуры, образованные удвоением голосов	113
<i>Таблица 30.</i> Сочетание обратимого контрапункта с удвоением голосов	114
<i>Пример 21.</i> Ритмическое варьирование сегмента в канонических секвенциях с удвоением голосов	115
<i>Пример 22.</i> Ритмические варианты сегмента <i>8 cd</i>	115
<i>Таблица 31.</i> Канонические построения на основе различных ритмических вариантов сегмента <i>10a'</i>	116

Раздел 5





<i>Таблица 32.</i> Превращение канонов	131–132
<i>Пример 23.</i> © Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, Клин, шифр В ¹ № 75, с. 288–289	138

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. РАСШИФРОВКИ АВТОГРАФОВ ПРИЧАСТНЫХ СТИХОВ




№ 2. Творяй ангелы		
<i>Напев:</i>		
<i>Контрапунктические пробы (1–30):</i>		
1	<p>2a.1</p>	Мелосегмент <i>a</i> (вариант 2)
2	<p>2a.2</p>	Двухголосный конечный канон в верхнюю квинту на мелосегмент <i>a</i> в уменьшении, $PВ = 1\downarrow$, первоначальное соединение, производное см. на строке 3.
3	<p>2a.3</p>	Трехголосный конечный канон 1-го разряда, $PВ = 1\downarrow$, $Jv = -14$.
4	<p>2a.4</p>	Симметричная цепь из двух одинаковых трехголосных конечных канонов 1-го разряда на мелосегмент <i>a</i> в уменьшении, в верхнюю кварту, с $PВ = 2\downarrow$, $Jv=0$. Первоначальное соединение, производные см. на строках 5, 6, 9–15.
5	<p>2a.5</p>	Двухголосный конечный канон в нижнюю квинту, $PВ = 2\downarrow$
6	<p>2a.6</p>	Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда. $Jv = -7$.
7	<p>2a.7</p>	Мелосегмент <i>a</i> (вариант, комбинирующий признаки 1-го и 2-го изложений сегмента <i>a</i>).
8	<p>2a.8</p> <p><i>a</i> (6 2 сокращ-и)</p> <p>ов. к. 5ты</p>	Двухголосный канон в уменьшении в верхнюю терцию, $PВ = 2\downarrow$
9	<p>2a.12</p>	Несимметричная цепь из трех двухголосных канонов: <ul style="list-style-type: none"> • конечный канон в нижнюю квинту с $PВ = 2\downarrow$ • конечный канон в верхнюю квинту с $PВ = 4\downarrow$, первоначальное построение, производные см. на строках 10, 11, 14, 15. • конечный канон в верхнюю кварту с $PВ = 2\downarrow$
10	<p>2a.14</p>	Трехголосный конечный канон 2-го разряда: <ul style="list-style-type: none"> • в нижнюю квинту с $PВ = 2\downarrow$ • в верхнюю октаву с $PВ = 4\downarrow$

11	<p>2a.15</p> 	<p>Несимметричная цепь из трех двухголосных канонов:</p> <ul style="list-style-type: none"> • конечный канон в нижнюю квинту с $PB = 2 \text{ d}$; • конечный канон в верхнюю октаву с $PB = 6 \text{ d}$ — <i>первоначальное построение</i>, производные см. на строках 13, 14; • конечный канон в верхнюю квинту с $PB = 4 \text{ d}$
12	<p>2a.16</p> 	<p>Супер-имитация с двухголосными конечными канонами в нижнюю квинту с $PB=2 \text{ d}$ в качестве P и R.</p>
13	<p>2a.17</p> 	<p>Несимметричная цепь из двух двухголосных канонов:</p> <ul style="list-style-type: none"> • конечный канон в нижнюю квинту с $PB = 2 \text{ d}$; • конечный канон в верхнюю квинту с $PB = 4 \text{ d}$ <p>Звенья сцеплены в верхнюю октаву с $PB = 6 \text{ d}$</p>
14	<p>2ab.18</p> <p><i>хор</i></p> 	<p>Несимметричная цепь из двух канонов:</p> <ul style="list-style-type: none"> • двухголосный конечный канон в нижнюю квинту с $PB = 2 \text{ d}$; • трехголосный конечный канон 2-го разряда в верхнюю квинту с $PB = 4 \text{ d}$ и в нижнюю сексту с $PB = 2 \text{ d}$; последняя R содержит интонационно и ритмически измененный материал. Звенья сцеплены в верхнюю октаву с $PB = 6 \text{ d}$; • контрапункт сегментов <i>a/b</i>
15	<p>2ba/©.19</p> 	<ul style="list-style-type: none"> • Зачеркнутый сегмент <i>b</i>; • трехголосный конечный канон (вариант фрагмента пробы на строке 14) в верхнюю квинту с $PB = 4 \text{ d}$ и нижнюю сексту с $PB = 2 \text{ d}$

16	<p>2ab/©.20</p> 	<p>Несимметричная цепь из трех канонов:</p> <ul style="list-style-type: none"> • трехголосный конечный канон в верхнюю квинту, с $PB = 1 \text{ } \downarrow$ и частичными удвоением R секстами, в нижнюю дециму, с $PB = 3 \text{ } \downarrow$; • двухголосный конечный канон в верхнюю квинтдециму, с $PB = 5 \text{ } \downarrow$; • двухголосный конечный канон в нижнюю дуодециму, с $PB = 2 \text{ } \downarrow$
17	<p>2a.21</p> 	<p>Простая имитация в нижнюю квинту или секвенция сегмента <i>a</i>.</p>
18	<p>2ba.9</p> 	<p>Одногласно выписанные сегменты <i>ba</i>.</p>
19	<p>2b.11</p> 	<p>Каданс на материале сегмента <i>b</i>.</p>
20	<p>2b.13</p> 	<p>Двухголосный конечный канон в верхнюю квинту с $PB = 2 \text{ } \downarrow$</p>
21	<p>2b/©.22</p> 	<p>Неточный двухголосный канон в нижнюю кварту с $PB = 2 \text{ } \downarrow$</p>
22	<p>2b/©.23</p> 	<p>Контрапункт сегмента <i>b</i> и авторского материала.</p>
23	<p>2b/©.24</p> 	<p>Вариант контрапункта сегмента <i>b</i> и авторского материала со строки 22.</p>
24	<p>2b/©.25</p> 	<p>Вариант контрапункта сегмента <i>b</i> и измененного авторского материала со строки 23. Первоначальное соединение, производные см. на строках 25–32.</p>
25	<p>2b/©.26</p> 	<p>Повторение контрапункта сегмента <i>b</i> и авторского материала со строки 24 в другой паре голосов.</p>

26	<p>2b/©.27</p> 	<p>Двойная имитация могущая стать экспозицией двойной фуги: три проведения двухголосной темы в трех парах голосов. Jv = -11.</p>
27	<p>2b/©.28</p> 	<p>Контрапункт сегмента <i>b</i> и авторского материала (повторение строки 24).</p>
28	<p>2b/©.29</p> 	<p>Вариант экспозиции двойной фуги, начиная с ответа, с иным планом вступления голосов, нежели в пробе на строке 26. Jv = -11.</p>
29	<p>2b/©.30</p> 	<p>Контрапункт сегмента <i>b</i> и авторского материала (повторение строки 24).</p>
30	<p>2b/©.31</p> 	<p>Экспозиция двойной четырехголосной фуги. JJv = 0, -11.</p>
31	<p>2b/©.32</p> 	<p>Экспозиция двойной четырехголосной фуги, расширенная одним дополнительным проведением (два варианта дополнительного проведения зачеркнуты). JJv = 0, -18, -11.</p>

31 <i>nr.</i>		
32	<p><i>2b/©.33</i></p>	<p>Продолжение пробы на строке 31 (экспозиция и начало свободной части):</p> <ul style="list-style-type: none"> • первая тема в контрапункте со стреттой на вторую тему (обе темы вступают с метрическим смещением). Стретта на вторую тему — в верхнюю октаву, РВ = 4 \downarrow — первое звено в продолжающейся цепи двухголосных стретт: <ul style="list-style-type: none"> • в верхнюю октаву с РВ = 4 \downarrow; • в нижнюю октаву с РВ = 4 \downarrow; • в верхнюю октаву с РВ = 3 \downarrow и уменьшением начала темы; • в верхнюю кварту, с РВ = 4 \downarrow (за счет уменьшения происходит горизонтальный сдвиг).
33	<p><i>2с.10</i></p>	<p>Трехголосный конечный канон 1-го разряда в нижнюю септиму ($J_v = 0$), с РВ = 2 \downarrow</p>
№ 3. В память вечную		
<i>Напев:</i>		
<i>Контрапунктические пробы (1–9):</i>		
34	<p><i>3a.1</i></p>	<p>Двухголосный конечный канон на материале сегмента <i>a</i> в двукратном уменьшении в верхнюю ундециму с РВ = 2 \downarrow; <i>первоначальное соединение</i>, производные на строках 35–38, 40.</p>
35	<p><i>3a.2</i></p>	<p>Двухголосный конечный канон в верхнюю кварту с удвоенной в нижнюю дециму R, РВ = 2 \downarrow</p>
36	<p><i>3a.3</i></p>	<p>Двухголосный конечный канон в нижнюю септиму, с РВ = 2 \downarrow</p>

<p>37 <i>3a.4</i>₄</p> 	<p>Двухголосный конечный канон в верхнюю кварту, с удвоенной в нижнюю терцию Р и в нижнюю дециму R, РВ = 2 d</p>
<p>38 <i>3a.5</i>₅</p> 	<p>Четырехголосная каноническая секвенция 2-го разряда (две идентично устроенные двухголосные секвенции с РРВ = 1 d и = 5 d, сцепленные на РВ = 2 d).</p>
<p>39 <i>3a/b.6</i></p> 	<p>Контрапункт сегментов <i>a</i> и <i>b</i> с удвоением сегмента <i>b</i> в дециму. Оба сегмента в ритмическом варианте первоисточника.</p>
<p>40 <i>3a/b.7</i></p> 	<p>Контрапунктический канон: трехголосный канон 2-го разряда на сегмент <i>a</i> в двукратном уменьшении (в верхнюю октаву и верхнюю нону, с РРВ = 1 d и 4 d) в контрапункте с сегментом <i>b</i>.</p>
<p>41 <i>3c.8</i></p> 	<p>Трехголосный конечный канон 2-го разряда в нижнюю квинту и верхнюю квинту с РРВ = 1 d и 8 d</p>
<p>42 <i>3a/b/c.9</i></p> 	<p>Контрапункт сегментов <i>a</i>, <i>b</i>, <i>c</i> и авторских контрапунктов. Окончание сегмента <i>3a</i> и сегмент <i>c</i> образуют параллельное движение децимами.</p>
<p>№ 4. Чашу спасения прииму</p>	
<p><i>Напев:</i></p>	
<p><i>Обиход РНЕ</i></p> <p>4.0</p> 	
<p><i>Контрапунктические пробы (1–12):</i></p>	
<p>43 <i>4ab.1 canon</i></p> 	<p>Двухголосный конечный канон в нижнюю октаву с РВ = 2 d. Материал сегмента <i>a</i> дан в двукратном уменьшении. Первоначальное соединение, производные на строках 44, 46, 47.</p>

44	<p>4a.2</p> <p>canon</p> <p>вспом. нота вверх для избежания паралл. 5°</p>	Трехголосный конечный канон 1-го разряда в нижнюю октаву и верхнюю дуодециму с $PV = 2 \downarrow$ $Jv = -11$.
45	<p>4a.3</p>	Двухголосный конечный канон в нижнюю октаву с $PV = 1 \downarrow$
46	<p>4a.4</p> <p>ит. д.</p>	Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда. $Jv = -9$. $PV = 2 \downarrow$ Первоначальное соединение, производное на строке 48
47	<p>4a.5</p> <p>ит. д.</p>	Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с удвоением обоих голосов в верхнюю дециму. $JJv = -9, -27$.
48	<p>4b.6</p> <p>се</p> <p>ти</p>	Сегмент <i>b</i> в двукратном уменьшении.
49	<p>4b''.7</p> <p>$\frac{1}{2} b$</p>	Двухголосный конечный канон в нижнюю кварту с $PV = 2 \downarrow$. Материал сегмента <i>b''</i> дан в двукратном уменьшении. Первоначальное соединение, производное на строке 50.
50	<p>4b.8</p> <p>своб. имит.</p>	Двухголосный конечный канон с меняющимся интервалом вступления (сначала в нижнюю квинту, затем кварту с $PV = 2 \downarrow$).
51	<p>4b/a.9</p> <p>b</p> <p>a</p>	Контрапункт сегментов <i>b</i> и <i>a</i> (оба сегмента в уменьшении).
52	<p>4c.10</p>	Сегмент <i>c</i> в двукратном уменьшении.
53	<p>4c/a.11</p> <p>c</p> <p>a</p>	Двухголосная секвенция: контрапункт сегментов <i>c</i> и <i>a</i> .
54	<p>4d/d''.12</p> <p>d</p> <p>d''</p>	Двухголосный конечный канон в нижнюю квинту на материале сегмента <i>d''</i> . $PV = 1 \downarrow$
55	<p>4d/a.13</p> <p>d</p> <p>a</p>	Контрапункт сегментов <i>d</i> и <i>a</i> . Первоначальное соединение, производное на строке 56.
56	<p>4d/a.14</p> <p>своб</p>	Контрапункт сегментов <i>d</i> и <i>a</i> с удвоением сегмента <i>d</i> в нижнюю дециму через октаву и сегмента <i>a</i> в нижнюю терцию. $JJv = -16, +2, -14$.

№ 5. Во всю землю

Напев:


Контрапунктические пробы (1–9):

57	5a.1		Симметричная цепь из двух трехголосных конечных канонов 1-го разряда (РВ = 4♩) в нижнюю кварту, нижнюю септиму и нижнюю кварту. Jv = 0, +3.
58, 59	5a.2 5a.3 двойной контр.10.		Два двухголосных конечных канона (первоначальное и производное соединения): • в верхнюю квинту, с РВ = 2♩ • в нижнюю сексту, с РВ = 2♩, Jv = -9
60	5b.4		Неоднозначное каноническое построение: • симметричная цепь из двухголосных конечных канонов (5 звеньев) в нижнюю кварту, с РВ = 4♩; с третьего звена один из голосов удваивается в дециму; • каркас трехголосного бесконечного канона 1-го разряда с удвоением повторных Р и RR в нижнюю дециму.
61	5c.5		Зачеркнутый одноголосный сегмент с с вариантным началом. Двухголосный конечный канон в верхнюю квинту, с РВ = 2♩
62	5c.8		Симметричная цепь из двух двухголосных конечных канонов в верхнюю кварту с РВ = 4♩, Jv = 0.
63	5d.6		Трехголосный конечный канон 1-го разряда в верхнюю кварту с удвоением Р верхней децимой и R ₂ нижней децимой. РВ = 3♩, JJv = 0, -9
64	5e.7		Двухголосный конечный канон в верхнюю квинту, с РВ = 1♩

65	<i>sf/c.9</i> 	Симметричная цепь из двух двухголосных канонов в нижнюю кварту, с РВ = 4 ♩
66	<i>sf/10</i> 	Двухголосный конечный канон в нижнюю квинту, с РВ = 3 ♩
№ 6. Спасение соделал еси		
<i>Напев:</i>		
		
<i>Контрапунктические пробы (1–15):</i>		
67	<i>6a.1</i> 	Двухголосный конечный канон в нижнюю октаву с РВ = 1 ♩
68	<i>6a.2</i> 	Двухголосный конечный канон в нижнюю октаву с удвоением Р в нижнюю терцию, Р в верхнюю дециму, РВ = 2 ♩
69	<i>6a/b.6</i> 	Контрапункт сегмента <i>b</i> с дважды повторенным сегментом <i>a</i> , при повторе удвоенным в нижнюю терцию.
70	<i>6ab.7</i> 	Симметричная цепь из трехголосных конечных канонов в нижнюю терцию, дециму и верхнюю сексту. РВ = 4 ♩, JJv = -7, -14.
71	<i>6b.3</i> 	Двухголосный конечный канон в верхнюю кварту с РВ = 1 ♩, переходящий в каноническую секвенцию 1-го разряда с Jv = -7. <i>Первоначальное построение</i> , производные см. на строках 72, 73.
72	<i>6b''.4</i> 	Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с удвоением Р в терцию. РВ = 1 ♩, JJv = -7, -11.
73	<i>6b.5</i> 	Двухголосный канон в верхнюю кварту с РВ = 1 ♩ с частичным удвоением Р в верхнюю дециму, переходящий в каноническую секвенцию, JJv = -7, -11.

74	6с.9 	Двухголосный конечный канон в нижнюю кварту с $PB = 1$ \downarrow <i>Первоначальное построение, производное см. на строке 76.</i>
75	6с/с.10 	Двухголосный конечный канон в нижнюю квинту с частичным удвоением R, с $PB = 1$ \downarrow <i>Первоначальное построение, производное см. на строке 76</i>
76	6с.11  <i>№ 6 переложен 6-голосно 28 мая в Демьянове</i>	Неоднозначное каноническое построение: • симметричная цепь из девяти четырехголосных канонических звеньев с $PB = 1$ \downarrow : 1-е звено: в верхнюю секунду (3 голоса) и верхнюю кварту, с удвоением пропосты терциями; 2-е звено: в верхнюю секунду, верхнюю кварту, нижнюю квинту; в остальных звеньях чередуются кварто-квинтовые интервалы вступления. • два звена нестройной канонической суперсеквенции (каждое звено — цепь из двух четырехголосных конечных канонов) $JJv = -2, +2, -7$.
77	6cd.8 	Симметричная цепь из трех двухголосных конечных канонов в верхнюю терцию, с $PB = 4$ \downarrow , $Jv = 0$.
78	6cd.14 	Сегмент <i>cd</i> с удвоением в терцию.
79	6d.12  <i>b</i>	Неоднозначное каноническое построение: • [пяти]голосный ¹²⁸ конечный канон 1-го разряда в нижнюю сексту, с $PB = 2$ \downarrow , изложенный дважды, в котором начиная с R_2 голоса дублируются в дециму; • двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с постепенным добавлением удвоений нижними децимами, изложенная дважды; $PB = 2$ \downarrow , • накладывающиеся одна на другую пары секвентно-канонической структуры с $PB = 4$ \downarrow , изложенные дважды; • четырехголосный бесконечный канон 2-го разряда, основанный на суперканонической секвенции 1-го разряда (супер-пропосты и супер-риспосты — двухголосные

¹²⁸ Пятый голос присутствует «виртуально», так как есть его удвоение. Реальное звучание привело бы к недопустимым диссонансам в контрапункте с повтором канона.

		канонические секвенции с удвоениями. $PPB = 2 \text{ } \downarrow, 4 \text{ } \downarrow, 6 \text{ } \downarrow$. $JJv = 0, -9, -27$.
80	6d.13 	Неоднозначное каноническое построение: <ul style="list-style-type: none"> • симметричная цепь из двух трехголосных конечных канонов с $PB = 2 \text{ } \downarrow$ в верхнюю квинту, нижнюю кварту; • супер-канон в верхнюю секунду с $PB = 4 \text{ } \downarrow$ с двухголосным конечными канонами в качестве P и R (с $PB = 2 \text{ } \downarrow$ в верхнюю квинту); • каркас четырехголосной канонической секвенции 1-го разряда с $PB = 2 \text{ } \downarrow$; • распределенная на 4 голоса двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $Jv = -7$.
81	6e.15 	Неоднозначное каноническое построение: <ul style="list-style-type: none"> • несимметричная цепь из трех четырехголосных канонов с $PPB = 1 \text{ } \downarrow, 2,5 \text{ } \downarrow$; • каркас четырехголосной канонической супер-секвенции 1-го разряда с $PB = 3 \text{ } \downarrow$ (супер-пропоста и супер-риспоста (ритмически неточная) — двухголосный конечный канон в верхнюю квинту с $PB = 1 \text{ } \downarrow$, $Jv = -13 / +1$¹²⁹.
№ 7. Радуйтесь, праведнии		
<i>Напев:</i>		
		
<i>Контрапунктические пробы (1–2):</i>		
82	7a.1 <i>canon</i> 	Двухголосный конечный канон в нижнюю квинту с $PB = 2 \text{ } \downarrow$
83	7b.2 	Двухголосный конечный канон в верхнюю квинту с частичным удвоением R нижними децимами, $PB = 1 \text{ } \downarrow$

¹²⁹ Нижняя строка может исполняться тенорами, то есть на октаву ниже.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2. РАСШИФРОВКИ АВТОГРАФОВ
УВЕРТЮРЫ НА РУССКУЮ ТЕМУ
С ТЕМАТИЧЕСКОЙ И КОНТРАПУНКТИЧЕСКОЙ ГРУППИРОВКОЙ ФРАГМЕНТОВ**

Напев № 8



Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду-ван ду - ва-ни-ли.




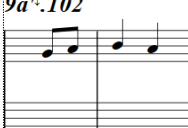

	8ab	
1	8ab.29 	Нестрогая простая двухголосная имитация в верхнюю октаву с РВ=1 такт.
2	8с' 8с.32 	Симметричная цепь из двухголосных канонических секвенций 1-го разряда с РВ = 3♩, Jv=-18. <i>Первоначальное соединение.</i> Производное на строке 41.
3	8с.33 	Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с РВ = 3♩, Jv=-16.
4	8d 8d/©.1 	Нисходящая секвенция на материале сегмента 8d с частичным удвоением терциями/децимами в контрапункте с авторским материалом. <i>Первоначальное соединение.</i> Производные см. на строках 5, 6.
5	8d/©.10 	Нисходящая секвенция на материале сегмента 8d с удвоением децимами в контрапункте с авторским материалом.
6	8d.47 <i>intermedia</i> 	Симметричная цепь (РВ = 1 т.) из четырех двухголосных канонических секвенций 1-го разряда (РВ=0,5 т.), образующая супер-секвенцию в обращении. Для первой и третьей к. с. Jv=-11, для второй и четвертой Jv=-4.
7	8d/©.164 	Мелосегмент 8d в контрапункте с авторским материалом (<i>переменно-ладовый каркас</i>).

	8cd	
8	<i>8cd/©.4 All</i> 	Мелосегмент <i>8cd</i> в контрапункте с авторским материалом.
9	<i>8cd.28 stretto</i> 	Симметричная цепь двухголосных конечных канонов (в нижнюю терцию, с $PB=1$ т.). <i>Первоначальное соединение</i> . Производные см. на строках 10–12.
10	<i>8cd.30</i> 	Двухголосный конечный канон в нижнюю дециму с $PB=1$ т. Производное соединение в вертикально-подвижном контрапункте с $Jv=+7$.
11	<i>8cd.45</i> 	Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда ($PB=1$ т.) с удвоением одного из голосов децимами. $JJv=-16, -2$ (-9).
12	<i>8cd.46</i> 	Симметричная цепь двухголосных канонов: • нестрогий бесконечный канон, переходящий в каноническую секвенцию 1-го разряда с $PB=1$ т., $Jv=-7$; • нестрогий конечный канон в нижнюю ундециму → децимук повторной P начального канонического двухголосия с $PB=1$ т.
13	<i>8cd/8cd'.42</i> 	Двухголосный конечный канон в обращении с удвоением обоих голосов — терцовым, децимовым. Неудавшаяся запись (потекли чернила).
14	<i>8cd/8cd'.43</i> 	Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда в обращении (со сменой вида материала в P и R) и с удвоением обоих голосов — терцовым, децимовым. <i>Первоначальное соединение</i> . См. производные на строках 15–17.
15	<i>8cd'/8cd.106</i> <i>recta et inversia</i> 	Повтор соединения на строке 14 в другой тональности.
16	<i>8cd'/8cd.107</i> 	Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда в обращении (со сменой вида материала в P и R) и с удвоением обоих голосов — децимовым.

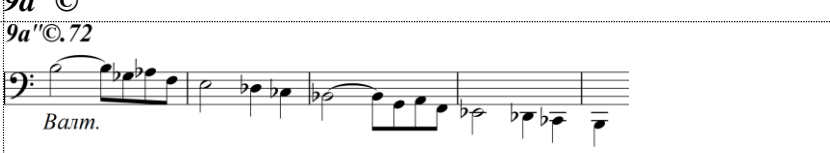




17	<p><i>8cd/8cd/©.108</i></p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда в обращении (со сменой вида материала в P и R) с удвоением одного голоса — децимовым, в контрапункте с авторским материалом.</p>
18	<p><i>8cd/©.31</i></p> 	<p>Простая двухголосная имитация в нижнюю октаву с $PV=0,5$ т. с сопровождением — авторским материалом. <i>Первоначальное соединение</i>. Производное — см. строку 19 и 32.</p>
19	<p><i>8cd.48</i></p> <p>Coda</p> 	<p>Четырехголосный конечный канон в нижнюю октаву с $PV=0,5$ т.</p>
20	<p><i>8cd.51</i></p> 	<p>Трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PV=1$ т. Для $P+R_1$ $JJv=-18, -4$, для $P+R_2$ $JJv=+4, -14$. <i>Первоначальное соединение</i>, производные — см. строки 21–26.</p>
21	<p><i>8cd.52</i></p> 	<p>Трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PV=1$ т. Для $P+R_1$ $JJv=-18, -4$, для $P+R_2$ $JJv=+4, -14$.</p>
22	<p><i>8cd/©.81</i></p> 	<p>Трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда ($PV=1$ т.) с сопровождением — авторским материалом. Для $P+R_1$ $JJv=-18, -4$, для $P+R_2$ $JJv=+4, -14$.</p>
23	<p><i>8cd/©.82</i></p> 	<p>Обращенная трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда (см. строки 16–18) с сопровождением — авторским материалом. Для $P+R_1$ $JJv=-18, -4$, для $P+R_2$ $JJv=+4, -14$.</p>
24	<p><i>8cd.85</i></p> 	<p>Трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PV=1$ т. Для $P+R_1$ $JJv=-18, -4$, для $P+R_2$ $JJv=+4, -14$.</p>

25	<p><i>8cd¹.86</i></p>	Обращенная трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда (см. строки 16–18). Для P+R ₁ JJv=-18, -4, для P+R ₂ JJv=+4, -14.
26	<p><i>8cd¹.87</i></p>	Обращенная трехголосная каноническая секвенция 1-го разряда (см. строки 16–18). Для P+R ₁ JJv=-4, -18, для P+R ₂ JJv=-18, -14
27	<p><i>8cd/©.99</i></p> <p><i>cis moll</i></p>	Контрапункт сегмента <i>8cd</i> с авторским материалом.
28	<p><i>8cd©.83</i></p>	Мелосегмент <i>8cd</i> с авторским продолжением, используемый далее в контрапунктических соединениях (см. строки 29–32).
29	<p><i>8cd/©.90</i></p>	Мелосегмент <i>8cd</i> с другим авторским продолжением (см. строку 28) в контрапункте с авторским материалом (<i>переменно-ладовый каркас</i>). <i>Первоначальное соединение</i> . Производные см. на строках 30, 31.
30	<p><i>8cd©/©.166</i></p> <p><i>picc</i></p> <p><i>violini</i> <i>fff</i></p> <p><i>ff</i></p> <p><i>туба и бас</i> <i>тромбон</i></p>	Контрапункт сегмента <i>8cd©</i> и авторского материала (<i>переменно-ладовый каркас</i>).
31	<p><i>8c©/©.167</i></p> <p><i>За тактом</i> <i>саму начать</i> <i>со 2^{го} 8и</i></p> <p><i>trombe</i> 5 5</p> <p><i>2 tromboni</i> <i>tuba trem</i></p>	Контрапункт сегмента <i>8cd©</i> и авторского материала.
32	<p><i>8cd©/©.91</i></p>	Трехголосный конечный канон в нижнюю октаву (PB=1 т.) с сопровождением. <i>Первоначальное соединение</i> (см. вариант этого соединения на строке 18). Производные см. на строках 33, 34
33	<p><i>8cd©.112</i></p>	Двухголосный конечный канон в нижнюю октаву (PB=1 т.) с сопровождением.

34	<p><i>8cd</i>©/©.114 viol II</p>	<p>Двухголосный конечный канон в нижнюю октаву (PB=1 т.) с сопровождением.</p>
35	<p><i>8cd</i>©/<i>8cd</i>[↓]/©.84</p>	<p>Нестрогая каноническая секвенция 1-го разряда в обращении и в контрапункте с авторским материалом. <i>Первоначальное соединение</i>. Производное — см. строки 36, 38.</p>
36	<p><i>8cd</i>©/©.125</p>	<p>Нисходящая секвенция на материале сегментов <i>8cd</i> в контрапункте с авторским материалом.</p>
37	<p><i>8cd</i>©.128</p>	<p>Мелосегмент <i>8cd</i> с авторским продолжением.</p>
38	<p><i>8cd</i>©/©.129</p>	<p>Нестрогая двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда (PB=1 т.) с $J_v = -7$ на материале видоизмененных сегментов <i>8cd</i> в контрапункте с авторским материалом.</p>
39	<p><i>8cd</i>/<i>8c</i> <i>8cd</i>/<i>8c</i>.110</p>	<p>Контрапункт двухголосной канонической секвенции 1-го разряда ($J_v = -7$) на сегменте <i>8cd</i> (верхняя пара голосов) и секвенции на фрагменте <i>8c</i>. Во взаимодействии то с P, то с R канона $J_v = -11$. <i>Первоначальное соединение</i>. Производное см. на строке 40.</p>
40	<p><i>8cd</i>[↓]/<i>8c</i>[↓]. 113</p>	<p>Контрапунктическая секвенция. Контрапункт двухголосной канонической секвенции 1-го разряда ($J_v = -7$) на сегменте <i>8cd</i>[↓] (нижняя пара голосов) и секвенции на фрагменте <i>8c</i>[↓]. Во взаимодействии то с P, то с R канона $J_v = -11$.</p>
41	<p><i>8c</i>/<i>8d</i> <i>8c</i>/<i>8d</i>.49</p>	<p>Контрапунктическая секвенция. Симметричная цепь двухголосных канонических секвенций 1-го разряда на сегмент <i>8c</i> в контрапункте с секвенцируемым сегментом <i>8d</i>. <i>Производное соединение</i>. См. первоначальное на строке 2.</p>

<p>42 8c/8d.53</p> 	<p>Двухголосная секвенция с частичным удвоением нижнего голоса. Контрапункт двух сегментов напева.</p>
<p>Напев № 9</p>	
	
<p>Контрапунктические пробы и наброски с участием сегментов напева № 9</p>	
<p>9a'©</p> <p>43 9a'©.55</p> 	<p>Мелосегмент 9a' с авторским продолжением в контрапункте с авторским материалом. Первоначальное мелодическое построение, давшее различные мелодические варианты (см. строки 44–47) и ставшее основой контрапунктической пробы¹³⁰.</p>
<p>44 9a'©/©.56</p> 	<p>Мелосегмент 9a' с авторским продолжением в контрапункте с авторским материалом (модификацией «ладового каркаса»).</p>
<p>45 9a'©.57</p> 	<p>Мелосегмент 9a' с авторским продолжением и его вариант в обращении.</p>
<p>46 9a'.102</p> 	<p>Мелосегмент 9a'</p>
<p>47 9a'©/©.103</p> 	<p>Мелосегмент 9a' с авторским продолжением в контрапункте с авторским материалом.</p>




¹³⁰ Мелодический материал на этих строках не подвергается контрапунктической проработке, однако оба варианта мелодического фрагмента — и прямой и обращенный — активно контрапунктически прорабатываются в рукописи В¹ № 441 и будут использованы в одном из разделов разработки / центральной части «Увертюры...». Эскиз этого раздела из В¹ № 130 находится на страницах 49–50 рукописи, не вошедших в приложение. Он обозначен композитором как *Andante canonico in motus contrario*. По этой причине, данные фрагменты причислены к типу *контрапунктических проб*. Кроме того, первый из представленных в пробе 9a'©.57 вариант станет основой гомофонной середины в том же разделе.

48	<p>9a'©.161</p>  <p><i>B dur</i></p>	<p>Мелосегмент 9a' с авторским продолжением (близкий главной теме «Увертюры...») в контрапункте с авторским материалом. Контрапунктическую работу с мелосегментом 9a' см. также на строках 142–144.</p>
49	<p>9a''©.72</p>  <p><i>Валт.</i></p>	<p>Секвенция на основе сегмента 9a'' с авторским продолжением</p>
Напев № 10		
 <p>Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду-ван ду - ва-ни - ли.</p>		
<p>Контрапунктические пробы, наброски и эскизы с участием сегментов напева № 10</p>		<p>Комментарии</p>
50	<p>10a'.26</p>  <p><i>intermedia</i></p>	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением обоих голосов в дециму и терцию. <i>Первоначальное соединение</i>. Производные — см. строки 51–58.</p>
51	<p>10a'.27</p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением обоих голосов в дециму и терцдециму.</p>
52	<p>10a'.147</p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением обоих голосов в терцию и дециму через октаву; с частичной октавной дублировкой и попеременной ритмической рассинхронизацией в удвоениях (ритмические варианты).</p>
53	<p>10a'.149</p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением одного голоса в дециму и попеременной ритмической рассинхронизацией удвоения.</p>
54	<p>10a'.151</p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением одного голоса — децимовым и выдержанной строго ритмической рассинхронизацией удвоения или двойная каноническая секвенция.</p>

<p>55 <i>10a'.152</i></p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением обоих голосов в дециму и строго выдержанной ритмической рассинхронизацией удвоений или двойная каноническая секвенция.</p>
<p>56 <i>10a'©.159</i></p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением обоих голосов в дециму и строго выдержанной ритмической рассинхронизацией удвоений (два различных ритмических и мелодических варианта).</p>
<p>57 <i>10a'©.163</i></p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с авторским контрапунктом.</p>
<p>58 <i>10a'.165</i></p> 	<p>Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с авторским контрапунктом.</p>
<p>59 <i>10a'.65 NB</i></p> 	<p>Мелосегмент <i>10a'</i> с авторским продолжением.</p>
<p>60 <i>©/10a'©.116</i></p> 	<p>Мотив интермедии в контрапункте с мотивом, производным от <i>10a'</i>. <i>Первоначальное соединение</i>. Производное см. на строке 61</p>
<p>61 <i>©/10a'©119</i></p> 	<p>Мотив интермедии в контрапункте с мотивом, производным от <i>10a'</i>.</p>
<p>62 <i>10a'.130</i></p>  <p><i>Vdur u m. d. после сего.</i></p>	<p>Мелосегмент <i>10a'</i> с наброском тонального плана.</p>
<p>10a''</p>	
<p>63 <i>10a''©.3</i></p> 	<p>Нисходящая секвенция на материале сегмента <i>10a''</i> в контрапункте с авторским материалом.</p>
<p>64 <i>10a''©.5</i></p> 	<p>Нисходящая секвенция на материале сегмента <i>10a''</i> в контрапункте с переритмизованным авторским материалом (см. строку 63).</p>

65		Нисходящая секвенция на материале сегмента <i>10a''</i> в контрапункте с авторским материалом. <i>Первоначальное соединение</i> . Производное см. на строке 68.
66		Нисходящая секвенция на материале сегмента <i>10a''</i> в контрапункте с авторским материалом. <i>Первоначальное соединение</i> . Производное см. на строке 57.
67		Нисходящая секвенция на материале сегмента <i>10a''</i> в контрапункте с авторским материалом.
68		Нисходящая секвенция на материале сегмента <i>10a''</i> в контрапункте с авторским материалом.
69		Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда (РВ=1♭), Jv=-10. <i>Первоначальное соединение</i> . Производное см. на строке 70.
70		Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда (РВ=1♭) с децимовым удвоением одного голоса. JJv=-6, -24.
71		Повторение и секвенцирование мелосегмента <i>10a''</i> с авторским сопровождением.
72		Секвенция на авторском материале, близком мотиву из <i>10b</i> в контрапункте с мотивом <i>10a''</i> . См. пробу на строке 136
10a		
73		Контрапункт сегмента <i>10a</i> с авторским материалом
74		Простая двухголосная имитация в верхнюю квинту с РВ=2 т.
75		Контрапункт сегмента <i>10a</i> с авторским материалом.

76	<p><i>10a</i>©.123</p> 	<p>Контрапункт сегмента <i>10a</i> с авторским материалом (в нижнем голосе интонации родственные <i>10b</i>).</p>
77	<p><i>10a</i>©.136</p> 	<p>Контрапункт сегмента <i>10a</i> с авторским материалом.</p>
78	<p><i>10a</i>©.137</p> 	<p>Контрапункт сегмента <i>10a</i> с авторским материалом.</p>
79	<p><i>10a</i>©.139</p> 	<p>Контрапункт сегмента <i>10a</i> с авторским материалом.</p>
80	<p><i>10a</i>©.162</p> 	<p>Контрапункт сегмента <i>10a</i> с авторским материалом.</p>
<p><i>10a</i>©</p>		
81	<p><i>10a</i>©.66 <i>Тема и контрапункт</i></p> 	<p>Тема и ответ двойной фуги или фуги с удержанным противосложением. $Jv=-14$. <i>Первоначальное соединение</i>. Производное см. на строке 82.</p>
82	<p><i>10a</i>©.77 <i>g moll</i></p> 	<p>Экспозиция простой (трехголосной) фуги с частично удержанным противосложением в двойном контрапункте октавы.</p>
83	<p><i>10a</i>©.68</p>  <p><i>as</i></p> <p>Ход к <i>Es</i> или к <i>As</i>?</p>	<p>Контрапункт сегмента <i>10a</i> с авторским материалом.</p>

	10ac	
84	<i>10ac.60</i> 	Мелосегмент <i>10ac</i> .
	10bc	
85	<i>10bc.63</i> 	Мелосегмент <i>10bc</i> с переритмизацией
86	<i>10bc.64</i> 	Мелосегмент <i>10bc</i> с переритмизацией
	10b	
87	<i>10b©.23</i> 	Мелосегмент <i>10b</i> с авторским ритмом и продолжением (ритм будущей главной темы <i>Увертюры</i> , родственный ритму сегмента <i>9a'</i>)
88	<i>10b/©.71</i> 	Секвенция на мотиве <i>10b</i> в контрапункте с авторским материалом (<i>переменно-ладовый каркас</i>)
	10c	
89	<i>10c.17</i> <i>f</i> 	Мелосегмент <i>10c</i> .
90	<i>10c/©.105</i> 	Мелосегмент <i>10c</i> в контрапункте с авторским материалом.
	10c©	
91	<i>10c©.21</i> 	Двухголосный бесконечный канон 1-го разряда (PB=3♩, Jv=-14) на материале сегмента <i>10c</i> со свободной частью на авторском материале. <i>Первоначальное соединение</i> . Производные см. на строках 92, 93.
92	<i>10c©/©.22</i> 	Двухголосный бесконечный канон 1-го разряда (PB=3♩, Jv=-28) на материале сегмента <i>10c</i> со свободной частью на авторском материале
93	<i>10c©/©.92</i> 	Двухголосный бесконечный канон 1-го разряда (PB=3♩, Jv=-14) на материале сегмента <i>10c</i> со свободной частью на авторском материале и секвенцированном сегменте <i>10c</i> .
94	<i>10c©/©.100</i> 	Двухголосный бесконечный канон 1-го разряда (PB=6♩) с сопровождением. Jv=-14. <i>Первоначальное соединение</i> . Производное см. на строке 95.

95	10c©/©.101		<p>Двухголосный бесконечный канон 1-го разряда (PB=6♭, Jv=-14) с сопровождением, переходящий в свободную часть на авторском продолжении сегмента 10c.</p>
10			
96	10.58		<p>Мелосегмент 10 с переритмизацией (вариант 1).</p>
97	10.61		<p>Мелосегмент 10 с переритмизацией (вариант 2).</p>
98	10.62		<p>Мелосегмент 10 с переритмизацией (вариант 3).</p>
10a/10a'			
99	10a/10a'©.2		<p>Двухголосный конечный канон в верхнюю ноту через октаву с PB=1♭, переходящий в каноническую секвенцию 1-го разряда (Jv=-14) в контрапункте с авторским материалом. <i>Первоначальное соединение.</i> Производные см. на строках 100, 101.</p>
100 10a©/©/10a'.75			
		<p>Четырехзвенное имитационное построение, в котором строгие части звеньев содержат материал канонического построения со строки 99 с различными продолжениями — свободными частями. Первое и второе звенья повторяют первоначальное с Jv=0. Третье и четвертое в единожды двойном контрапункте октавы.</p>	

100 <i>mp.</i>		
101	<i>10a/10a'©.76</i> 	Вариант третьего звена построения со строки 100.
102	<i>10a/10a''</i> <i>10a/10a''.6</i> 	Сегмент 10a в сопровождении канонической секвенции / секвенции с удвоением в дециму на материале 10a''.
103	<i>10a'/10a''</i> <i>10a'/10a''.13</i> 	Контрапункт сегмента 10a' и канонической секвенции 1-го разряда на материале 10a'' (PB=1♭, Jv=-11).
104	<i>10a/10c</i> <i>10a/10c©.89</i> 	Контрапункт мелосегментов 10a, 10c с авторским материалом. Первоначальное соединение. Производные см. на строках 105, 106.
105	<i>10a/10c.94</i> 	Производное двухголосное соединение. Jv=-2 (первоначальное на строке 104).
106	<i>10a©/10c.109</i> 	Производное двухголосное соединение. Jv=-2 (первоначальное на строке 104).
107	<i>©/10/10b/10c.145</i> <i>нехорошо</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Контрапункт напева 10 и сегмента 10c; • контрапункт сегментов 10b и 10c с авторским материалом.

108	<p><i>10b/10a'/10c</i> <i>10ba'/10c/©.160</i></p> 	<p>Двойная каноническая секвенция: на материале <i>10a'</i> — строгая, 2-го разряда (см. строки 50–58); на материале <i>10c</i> — ритмически и интонационно свободная, 2-го разряда.</p>
Напевы № 8/№ 10		
<i>Контрапунктические пробы на материале соединения сегментов 8/10</i>		
109	<p><i>8/10a</i> <i>8/10a.8</i></p> 	<p>Тема и ответ двойной фуги. <i>Первоначальное</i> и <i>производное</i> соединения. $Jv=0$. Также см. производные на строках 110, 111.</p>
110	<p><i>8/10a/©.9</i> <i>Fuga</i></p> 	<p>Экспозиция двойной четырехголосной фуги, расширенная одним дополнительным проведением. Темы в двойном контрапункте октавы. Ладовая фуга с «субдоминантовым» ответом. Тема модулирует из <i>G</i> миксолидийского в <i>d</i> дорийский, ответ из <i>C</i> миксолидийского в <i>g</i> дорийский. Интермедии на авторском материале.</p>
111	<p><i>8/10ab/©.25</i></p> 	<p>Экспозиция двойной фуги (три проведения) с иными тональным и фактурным планами, чем на строке 110. Ответ «доминантовый»: модулирует из</p>

111 <i>pp.</i>		<p><i>D</i> миксолидийского в <i>a</i> дорийский. Темы в двойном контрапункте октавы. Интермедия — двухголосный конечный канон на сегменте <i>10b</i>.</p>
112	<p><i>10ab/8bcd.59</i></p>	<p>Контрапункт мелосегментов <i>8bcd</i> и <i>10ab</i>. Участок соединения <i>10a/8cd</i>.</p>
	<p><i>10a/8cd</i></p>	
113	<p><i>10a/8cd.34</i></p>	<p>Контрапункт допускающий удвоение (один голос удвоен в дециму через октаву). <i>Первоначальное соединение</i> для производных на строках 112, 114–125.</p>
114-115	<p><i>10a/8cd.35</i> <i>10a/8cd.36</i> <i>перемещение</i></p> <p><i>двойной контрапункт</i> <i>децимы</i></p>	<p><i>Первоначальное</i> (см. строку 113) и <i>производное соединения</i>, выписанные рядом. $Jv = -9$ или строгая часть двойной имитации.</p>
116-117	<p><i>10a/8cd.37</i> <i>10a/8cd.38</i></p> <p><i>перемещение</i> <i>движение терциями</i></p>	<p><i>Производные соединения</i> в контрапункте допускающем удвоение. Попеременное удвоение одного из голосов децимами. Эти две пробы выглядят в соседстве как двойная имитация с удвоением голосов.</p>
118	<p><i>10a/8cd/©.88</i></p>	<p>Трижды изложенное соединение мелосегментов <i>8bcd</i> и <i>10ab</i> с удвоением одного из голосов (децимами, секстами, терциями) и авторским контрапунктом, с вертикальной перестановкой голосов (двойной контрапункт октавы); Может быть интермедией фуги или разделом свободной части фуги с неполными проведением тем.</p>
119	<p><i>10a/8cd/©.133</i></p>	<p>Двойная имитация с удвоением одного из голосов децимами и авторским контрапунктом, с вертикальной перестановкой голосов. $JJv = -14, -16$.</p>

120-121	<p>$10a'/8cd'.39$ II <i>Обращение тем</i> $10a'/8cd'.40$</p> 	<p>Строка 120: производное соединение в обратимом контрапункте относительно первоначального на строке 113 и первоначальное соединение для подгруппы на строках 121–123. Строка 121 — производное соединение с Jv=–16.</p>
122	<p>$10a'/8cd'.41$</p> 	<p>Контрапункт, допускающий удвоение голоса (в дециму через октаву).</p>
123	<p>$10a'/8cd'/\textcircled{.}141$ (b)</p> <p><i>r. inversa</i></p> 	<p>Двойная имитация с Jv=–23 и авторским контрапунктом.</p>
124	<p>$10a\textcircled{\text{C}}/8cd\textcircled{\text{C}}$</p> <p>$10a\textcircled{\text{C}}/8cd\textcircled{\text{C}}.78$ <i>g moll</i></p> 	<p>Два экспозиционных проведения двойной (четырёхголосной) фуги на основе контрапункта сегмента $10a$ с авторским продолжением (см. строки 81, 82) и сегмента $8cd$. Jv=0. Фуга с «субдоминантовым» ответом. Тема модулирует из <i>B</i> в <i>g</i>, ответ из <i>Eg</i> в <i>c</i>. Интермедии на авторском материале.</p>
125	<p>$10a\textcircled{\text{C}}/8cd/\textcircled{\text{C}}.79$</p> <p><i>B-dur</i></p> 	<p>Экспозиция двойной четырёхголосной фуги, расширенная двумя дополнительными проведениями. «Субдоминантовый» ответ (см. строку 124) Двойной контрапункт октавы. Интермедии 1, 2, помимо авторского материала содержат работу с сегментом $10a'$, интермедия</p>

125
пр.

The musical score consists of six systems of staves. The first system (measures 125-126) shows the beginning of the fugue with four voices and a figured bass line. The second system (measures 127-128) continues the development with trills and slurs. The third system (measures 129-130) includes the word 'ниже' (lower) and further rhythmic complexity. The fourth system (measures 131-132) shows the continuation of the fugue with various articulations. The fifth system (measures 133-134) features a trill and further rhythmic patterns. The sixth system (measures 135-136) concludes the section with a final cadence and a figured bass line.

Экспозиция двойной четырехголосной фуги, расширенная двумя дополнительными проведениемми. «Субъяминантовый» ответ (см. строку 124) Двойной контрапункт октавы. Интермедии 1, 2, помимо авторского материала содержат работу с сегментом *10a'*, интермедия 3 — с сегментом *10c*. Противоположения на материале авторского материала.

125
pp.

10a'/8cd

126

10a10a'/8cd.146

гамма

4 1 2 3 4 NB 5

6 7 8 1 2 3 4

5 6 7 8 4 5 6 7 8

ff

Неэкспозиционное построение, содержащее:

- проведение сегмента 10a (первой темы фуги);
- два проведения сегмента 8cd (второй темы фуги) в контрапункте с двухголосной канонической секвенцией 2-го разряда на сегменте 10a' (первоначальное соединение; производные см. на строках 127–130, 133). Проведения тем разделены двумя сходными каноническими секвенциями (см. строки 50–58) с удвоением обоих голосов (интермедиями). Во второй интермедии — с ритмическим вариантом удвоения.

127

10a'/8cd.150

нч.

- Двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением одного голоса в дециму (удвоенная R — ритмический вариант P) на сегменте 10a';
- контрапункт той же секвенции без удвоения и сегмента 8cd.

128

10a'/8cd.154



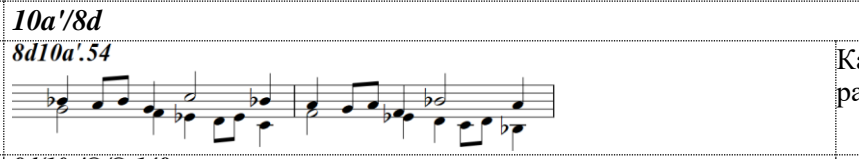


лучше NB

4 corni 2 tromba

5 6 7 8 1 2

3 4 5 6 7 8

Построение, содержащее два проведения сегмента 8cd (второй темы фуги) в контрапункте с двухголосной канонической секвенцией 2-го разряда на сегменте 10a' и авторским материалом, разделенные аналогичной канонической секвенцией с удвоением обоих голосов (интермедией).

129	<p><i>10a'/8cd/©.157</i> clarn.</p>  <p>нижний? средний?</p>	<p>Вариант подхода к первому проведению второй темы (см. строки 126, 127):</p> <ul style="list-style-type: none"> • двухголосная каноническая секвенция 2-го разряда с удвоением обоих голосов в дециму (удвоения и R — ритмический вариант P) на сегменте <i>10a'</i>; • контрапункт той же секвенции, но с добавлением авторского материала и сегмента <i>8cd</i>.
130	<p><i>©10a'/8cd/©.158</i></p>  <p>Как лучше?</p>	<p>Построение содержащее:</p> <ul style="list-style-type: none"> • нисходящую секвенцию на материале <i>10a'</i> в контрапункте с авторским материалом; • вариант двухголосной канонической секвенции на сегменте <i>10a'</i> с удвоением голосов (см. строку 56) (интермедия); • проведение сегмента <i>8cd</i> (вторая тема фуги) в контрапункте с секвенцией (неканонической) на сегменте <i>10a'</i> с удвоением децимами и с авторским материалом (см. строки 126, 128). <p>Может быть свободной частью фуги.</p>
131	<p><i>10a'/8d</i> <i>8d10a'.54</i></p> 	<p>Каноническая секвенция 1-го разряда с $PV=3E, Jv=-7$.</p>
132	<p><i>8d/10a'©.148</i></p> 	<p>Вариант 2–3 тактов примера на строке 130.</p>
133	<p><i>10a'/8d/©.155</i></p>  <p>или</p>	<p>Вариант проведения сегмента <i>8cd</i> (вторая тема фуги) в контрапункте с секвенцией на сегменте <i>10a'</i> в удвоении и новым авторским материалом (см. строки 126, 128).</p>

134 *10a/10c/8cd*
10c/10 8cd/©.93

The musical score is written for two staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system contains the instruction "ещё такт" (one more measure). The second system includes the dynamic marking "ges". The third system is marked "tutti". The fourth system includes "NB" and "f". The fifth system includes "f". The sixth system includes "e moll". The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Развернутое многозвенное построение:

- изложение напева *10* в контрапункте с интонационно изменяемым сегментом *10c*;
- двойная имитация на материале сегменты *10bc* в контрапункте с *10c* в нижнюю кварту, с $PB=4$ т.;
- переизложение напева *10* в контрапункте с интонационно и ритмически изменяемым сегментом *10c*;
- раздел на основе сегмента *8cd*, который содержит: нисходящую секвенцию на материале сегмента *8cd* в контрапункте с авторским материалом (см. строки 36–38) и трехголосную каноническую секвенцию 1-го разряда на материале *8cd* (см. строки 20–26);
- начало имитационного раздела на контрапункте сегментов *10a* и *10c*.

135

10a/10c8cd/©.98

Вариант пробы на строке 134 со знака *NB*:

- контрапункт сегментов 10a и 10c, в мелодической сцепке с сегментами 8cd;

- предыкт на повторении и секвенцировании мелосегментов 8cd в контрапункте с авторским материалом (см. строки 36–38).

136

10/10c/©/10bc/10c8cd.132

Развернутое многозвенное построение:

- изложение напева 10 в контрапункте с интонационно варьируемым мелосегментом 10c и авторским материалом;

- двойная имитация на сегменты 10bc в контрапункте с 10c в верхнюю квинту, с РВ=4 т.;

- имитационный раздел на основе сегмента 10c (предыкт);

- начало раздела на основе 8cd

136 <i>pp.</i>		
137	<p><i>10c/8cd</i> <i>10c/8cd</i>©/©.104</p> <p><i>c-moll</i></p>	<p>Контрапункт интонационно и ритмически варьируемых мелосегментов <i>10c</i> и <i>8cd</i> и авторского материала</p>
138	<p><i>8cd/10c.124</i></p>	<p>Контрапункт двух интонационно и ритмически варьируемых мелосегментов — <i>10c/8cd</i>.</p>
139	<p><i>8cd/10c</i>©.126</p> <p><i>NB</i></p> <p><i>viol</i></p> <p><i>fiat</i></p> <p><i>corni</i></p> <p><i>NB</i></p>	<p>Контрапункт двух мелосегментов — <i>10c/8cd</i>. Последний интонационно и ритмически варьируется.</p>
140	<p><i>8cd</i>©/©.127</p> <p><i>NB</i></p>	<p>Контрапункт двух интонационно и ритмически варьируемых мелосегментов — <i>10c/8cd</i>.</p>
Напевы № 9/№ 10		
<i>Контрапунктические пробы на материале соединения сегментов 8/10</i>		
<i>Комментарии</i>		
141	<p><i>9a' /10a</i> <i>9a'</i>©/©.69</p> <p><i>лучше в Es</i></p> <p><i>violon</i></p> <p><i>виолонч.</i></p> <p><i>с кларн.</i></p> <p><i>потом</i></p> <p><i>со скрипками</i></p> <p><i>Вал.</i></p> <p><i>pizz.</i></p>	<p>Контрапункт сегмента <i>9a'</i> с авторским продолжением (тема главной партии) и сегмента <i>10a</i> с авторским материалом</p>

142	<p>9a''9a'/10a 9a''©9a'©10a.156</p> 	<p>Раздел, содержащий:</p> <ul style="list-style-type: none"> • мелосегмент 9a'' с авторским продолжением и авторскими контрапунктами; • мелосегмент 9a' с авторским продолжением (тема главной партии) и авторскими контрапунктами; • имитацию в верхнюю дуодещиму с РВ=2 т. на материале сегмента 10a в контрапункте с авторским материалом; • кадансирование на материале 10a в контрапункте с авторским материалом. <p>Вариант начала данного раздела см. на строке 145.</p>
143	<p>9a'/10c 9a'/10c.144</p> 	<p>Контрапункт сегмента 9a' в удвоении терциями и 10c. Первоначальное построение. Производное см. на строке 144.</p>
144	<p>10c/9a'/10a 9a'/10c/10a/©.143</p> 	<p>Построение, содержащее:</p> <ul style="list-style-type: none"> • контрапункт мелосегмента 9a' в удвоении терциями и сегмента 10c; • сцепку (контрапунктическое наложение последних и первых звуков) мелосегментов 9a' с авторским продолжением (главная тема) и 10a в контрапункте с авторским материалом.
145	<p>9a''10a/10c/8d 9a''©10a/©8d/10c.140</p> 	<p>Построение, содержащее:</p> <ul style="list-style-type: none"> • мелосегмент 9a'' с авторским продолжением; • контрапункт трех сегментов — 10a/10c/8d — и авторского материала.

Авторский материал

Наброски и эскизы, относящиеся к интродукции

146

©.18

147

©.117.

148

©.120.

149

©.122.

Наброски и эскизы с участием «ладового каркаса»

150

©.19

151

©.44

152

©.50

Coda

153 ©.67

fl. ob
viol
tromb.
cl.
fag.
Bar.
tuba

fiati
pic.
медь
тарелка
бар. - 2

1 Th.
D. C
xod

154 ©.80

155 ©.95

trombone

a moll

156 ©.96

157 ©.118.

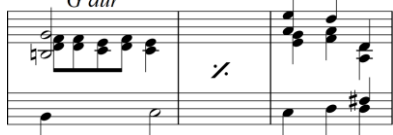






Прочее

158 ©.7

divisi *divisi*

159 ©.20

160 ©.73

161	©.74 <i>G dur</i> 
162	©.121 
163	©.134.  <i>в деревянных ритм все время</i>
164	©.135. 
165	©.138. 
166	©.142. <i>Bassi</i>  <i>Tuba</i>
167	©.153. 

**ПРИЛОЖЕНИЕ 3. РАСШИФРОВКИ АВТОГРАФОВ
«УВЕРТЮРЫ НА РУССКУЮ ТЕМУ»
В ПОРЯДКЕ СЛЕДОВАНИЯ ФРАГМЕНТОВ**

1	<p><i>8d/©.1</i></p> 
2	<p><i>10a/10a'/©.2</i></p>  <p><i>скрипки pizz. гобой и флейта piccol?</i></p>
3	<p><i>10a''/©.3</i></p> 
4	<p><i>8cd/©.4 All</i></p> 
5	<p><i>10a''/©.5</i></p> 
6	<p><i>10a/10a''.6</i></p> 
7	<p><i>©.7</i> <i>divisi divisi</i></p> 
8	<p><i>8/10a.8</i></p> 
9	<p><i>8/10a/©.9</i> <i>Fuga</i></p> 

9 *np.*

10 *8d/©.10*

11 *10a'.11*

12 *10a'.12*

13 *10a/10a'.13*

14 *10a''/©.14*

15 *10a''/©.15*

16 *10a''*©.16



17 *10c.17* *f*



18 ©.18



fff
tuba
timpani

19 ©.19



20 ©.20



21 *10c*©.21



22 *10c*©/©.22



23 *10b*©.23



24 *10a''*©/©.24

NB



25 *8/10ab/©.25*

Musical score for measure 25, featuring two systems of staves with treble and bass clefs. The first system includes dynamic markings like '+' and 'NB'. The second system continues the melodic and harmonic development.

26 *10a'.26* *intermedia*

Musical score for measure 26, featuring a single system of staves with treble and bass clefs. The tempo or mood is indicated as 'intermedia'.

27 *10a'.27*

Musical score for measure 27, featuring a single system of staves with treble and bass clefs.

28 *8cd.28* *stretto*

Musical score for measure 28, featuring a single system of staves with treble and bass clefs. The tempo is indicated as 'stretto'.

29 *8ab.29*

Musical score for measure 29, featuring a single system of staves with treble and bass clefs.

30 *8cd.30*

Musical score for measure 30, featuring a single system of staves with treble and bass clefs.

31 *8cd/©.31*

Musical score for measure 31, featuring a single system of staves with treble and bass clefs.

32	8c.32	
34	8c.33	
35	10a/8cd.34	
36	10a/8cd.35	10a/8cd.36 <i>перемещение</i>
	<i>двойной контрапункт</i>	<i>децимы</i>
37, 38	10a/8cd.37	10a/8cd.38
	<i>I</i>	<i>движение терциями</i>
	<i>перемещение</i>	
39, 40	10a ¹ /8cd ¹ .39	10a ¹ /8cd ¹ .40
	<i>II</i> <i>Обращение тем</i>	<i>двойной контрапункт децимы</i>
41	10a ¹ /8cd ¹ .41	
42	8cd/8cd ¹ .42	
43	8cd/8cd ¹ .43	
44	©.44	

45	<p><i>8cd.45</i></p>  <p><i>stretto</i></p>
46	<p><i>8cd.46</i></p> 
47	<p><i>8d.47</i></p>  <p><i>intermedia</i></p>
48	<p><i>8cd.48</i></p>  <p><i>Coda</i></p>
49	<p><i>8c/8cd.49</i></p> 
50	<p><i>©.50</i> <i>Coda</i></p> 
51	<p><i>8cd.51</i></p> 
52	<p><i>8cd.52</i></p> 
53	<p><i>8c/8d.53</i></p> 
54	<p><i>8d10a'.54</i></p> 

55	9a ¹ ©.55	
56	9a ¹ ©/©.56	
		<i>dob violini?</i>
57	9a ¹ ©.57	
		<i>или Mozart?</i>
58	10.58	
59	10ab/8bcd.59	
60	10ac.60	
61	10.61	
62	10.62	
62	10bc.63	
64	10bc.64	
65	10a ¹ .65 NB	
66	10a©/©.66 Тема и контрапункт	
67	©.67	

68	<p>10a©/©.68</p> <p><i>as</i></p> <p>Ход к Es или к As?</p>
69	<p>9a'/10a/©.69</p> <p>лучше в Es</p> <p><i>violon</i></p> <p>виолонч. с кларн. потом со скрипками</p> <p><i>Вал.</i></p> <p><i>pizz.</i></p>
70	<p>10a/©.70</p> <p><i>кл.</i></p> <p>celli</p>
71	<p>10b/©.71</p>
72	<p>9a"/©.72</p> <p><i>Валт.</i></p>
73	<p>©.73</p>
74	<p>©.74</p> <p><i>G dur</i></p>
75	<p>10a©/©/10a'.75</p> <p><i>кларнет</i> <i>фасот</i> <i>p</i> <i>с moll</i> <i>альты</i> <i>divisi</i> <i>violini</i></p>

75
np.

2 3 1 1 3 4 1 2

NB

3 4 1 2 3 4 pp

76

10a/10a/©.76

77

10a©/©.77
g moll

1 2 3 4 5 6 7 8

78

10a©/8cd©.78
g moll

1 2

79

10a©/8cd/©.79

B-dur

1 2 1 3 2 4 3 1 4 2 1 2

2 3 4 1 2 3

4 1 2

1 2 3 4

HUJICE

1 2 1 2 3 4

1 2 1 1 2 3 4 1

79
np.

2 3 4 1 2

1 2 3 4 1 1

1 2

80 ©.80

81 8cd/©.81

82 8cd/©.82

83 8cd©.83

84 8cd©/8cd'/©.84

85 8cd.85

86 8cd'.86

87

8cd.87

Musical score for measure 87, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with quarter and eighth notes.

88

10a/8cd/©.88

Musical score for measure 88, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with quarter and eighth notes. The score is divided into three systems.

89

10a/10c/©.89

Musical score for measure 89, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with quarter and eighth notes.

90

8cd/©.90

Musical score for measure 90, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with quarter and eighth notes.

91

8cd/©.91

Musical score for measure 91, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with quarter and eighth notes.

92

10c/©.92

Musical score for measure 92, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with quarter and eighth notes. The score is divided into two systems.

еуѣ такт
ges

tutti

NB

f

e moll

94 10a/10c.94

95 ©.95 trombone

a moll

96 ©.96

97 ©10a''/©.97

98 10a/10c8cd/©.98

99	<p>8cd/©.99</p> <p><i>cis moll</i></p> 
100	<p>10c/©.100</p> 
101	<p>10c/©.101</p> <p><i>cmoll</i></p> 
102	<p>9a'.102</p> 
103	<p>9a'/©.103</p> <p>КОЛО кольчѹкѹ</p> <p><i>bis</i></p> <p>скрипѹкѹ <i>ritzz</i></p> 
104	<p>10c/8cd/©.104</p> <p><i>e-moll</i></p> 

105	<i>10c</i> /©.105	
106	<i>8cd</i> '/ <i>8cd</i> .106 <i>recta et inversa</i>	
107	<i>8cd</i> '/ <i>8cd</i> .107	
108	<i>8cd</i> '/ <i>8cd</i> /©.108	
109	<i>10a</i> /©/ <i>10c</i> .109	
110	<i>8cd</i> / <i>8c</i> .110	
111	<i>10a</i> .111	
112	<i>8cd</i> /©.112	
113	<i>8cd</i> '/ <i>8c</i> '. 113	

114 8cd©/©.114
viol II
fl cello e a Tromb

115 10a/©.115

116 ©/10a©.116

117 ©.117.
introd.

118 ©.118.

119 ©/10a©.119

120 ©.120.

121 ©.121

122 ©.122.

123	<p><i>10a/©.123</i></p> 
124	<p><i>8cd/10c.124</i></p> 
125	<p><i>8cd©/©.125</i></p> 
126	<p><i>8cd/10c/©.126</i></p> 
127	<p><i>8cd©/©10c.127</i></p> 
128	<p><i>8cd©.128</i></p> 
129	<p><i>8cd©/©.129</i></p> 
130	<p><i>10a'.130</i></p> 
131	<p><i>10a''/©.131.</i></p> 

132 10/10c/©/10bc/10c8cd .132 *4 cor*

133 10a/8cd/©.133


134 ©.134.

*в деревянных
ритм
всё время*

135 ©.135.

136 10a/©.136

137 10a/©.137

138	<p>©.138.</p> 
139	<p>10a/©.139</p> 
140	<p>9a''/©10a'/©8d/10c.140</p> 
141	<p>10a'/8cd'/©.141</p> <p>r. inversa</p> <p>(b)</p> 
142	<p>©.142.</p> <p>Bassi</p> <p>Tuba</p> 
143	<p>9a'/10c/10a'©.143</p> <p>fff</p> <p>tromb</p> 
144	<p>9a'/10c.144</p> 
145	<p>©/10/10b/10c.145</p> <p>нехорошо</p> 

146 *10a10a'/8cd.146*

Музыкальный фрагмент с нотными записями на трех системах. Первая система содержит слово «гамма» и динамические обозначения *fag*, *NB*, *sf*. Вторая система имеет динамическое обозначение *ff*. Третья система содержит ноты с цифрами 4, 5, 6, 7, 8, 4, 5, 6, 7, 8 под ними, что указывает на ритмический рисунок. В начале первой системы есть пометка «гамма».

147 *10a'.147*

Музыкальный фрагмент с нотными записями на двух системах. Первая система содержит слово «гамма» и динамические обозначения *fag*, *NB*, *sf*. Вторая система имеет динамическое обозначение *ff*. Третья система содержит ноты с цифрами 4, 5, 6, 7, 8, 4, 5, 6, 7, 8 под ними, что указывает на ритмический рисунок. В начале первой системы есть пометка «гамма».

148 *8d/10a'©/©.148*

Музыкальный фрагмент с нотными записями на двух системах. Первая система содержит слово «гамма» и динамические обозначения *fag*, *NB*, *sf*. Вторая система имеет динамическое обозначение *ff*. Третья система содержит ноты с цифрами 4, 5, 6, 7, 8, 4, 5, 6, 7, 8 под ними, что указывает на ритмический рисунок. В начале первой системы есть пометка «гамма».

149 *10a'.149*

Музыкальный фрагмент с нотными записями на двух системах. Первая система содержит слово «гамма» и динамические обозначения *fag*, *NB*, *sf*. Вторая система имеет динамическое обозначение *ff*. Третья система содержит ноты с цифрами 4, 5, 6, 7, 8, 4, 5, 6, 7, 8 под ними, что указывает на ритмический рисунок. В начале первой системы есть пометка «гамма».

150 *10a'/8cd.150*

Музыкальный фрагмент с нотными записями на двух системах. Первая система содержит слово «гамма» и динамические обозначения *fag*, *NB*, *sf*. Вторая система имеет динамическое обозначение *ff*. Третья система содержит ноты с цифрами 4, 5, 6, 7, 8, 4, 5, 6, 7, 8 под ними, что указывает на ритмический рисунок. В начале первой системы есть пометка «гамма».

151 *10a'.151*

Музыкальный фрагмент с нотными записями на двух системах. Первая система содержит слово «гамма» и динамические обозначения *fag*, *NB*, *sf*. Вторая система имеет динамическое обозначение *ff*. Третья система содержит ноты с цифрами 4, 5, 6, 7, 8, 4, 5, 6, 7, 8 под ними, что указывает на ритмический рисунок. В начале первой системы есть пометка «гамма».

152 *10a'.152*

Музыкальный фрагмент с нотными записями на двух системах. Первая система содержит слово «гамма» и динамические обозначения *fag*, *NB*, *sf*. Вторая система имеет динамическое обозначение *ff*. Третья система содержит ноты с цифрами 4, 5, 6, 7, 8, 4, 5, 6, 7, 8 под ними, что указывает на ритмический рисунок. В начале первой системы есть пометка «гамма».

153 ©.153.

154 10a/8cd.154

4 corni 2 tromba

лучше NB

155 10a/8d/©.155

или

156 9a''/9a''©10a.156

bis

B dur

157 10a/8cd/©.157

clar.

нижний? средний?

158 ©10a/8cd/©.158

1 *f*2 или

Как лучше?

159 10a/©.159


160 10ba/10c/©.160 *F?*

161 9a/©.161 медь

B dur

162 10a/©.162

163 10a/©.163 (b)

164	<p>8d/©.164</p> 
165	<p>10a'.165</p> 
166	<p>8cd/©.166</p> <p><i>picc</i></p> <p><i>violini</i> <i>fff</i></p> <p><i>ff</i></p> <p>туба и бас тромбон</p> 
167	<p>8c/©.167</p> <p>За тактом- замму начатъ со 2^й 8й</p> <p><i>trombe</i></p> <p>5 5</p> <p>2 tromboni tuba trem</p> 

Поскольку порядок „возрастания“ количества устойчивых консонансов и показателей в таблице отражается в направлении слева направо, то чем больше устойчивых консонансов содержит показатель, тем правее он располагается, и наоборот. Отсюда следует вывод, что соединение, написанное на основе устойчивых консонансов данного показателя, удовлетворяет и всем остальным показателям, занимающим равную с ним или более правые позиции <...> И наоборот, чем левее по ряду находится показатель, тем большее число показателей его „поглощает“» [112, с. 88].

«Крайние показатели –16 и 0, имеющие „суммирующий“ характер, так как включают все консонансы в качестве устойчивых, допускают свободный обмен местами (отмечено на таблице стрелками)» [112, с. 89–90].

Дополнительные пояснения к таблице

Анализ контрапунктических проб в *Эскизах* Танеева позволяет добавить некоторые практически перспективные соображения к представлению таблицы ее автором.

- *О взаимоотношении показателей противоположных (квинтового и секстового) рядов и о связанных с этим ограничениях в применении консонансов:* если принять определенные ограничения в использовании консонансов при Jv одного ряда, возможно увеличить «допуск» соединения к перестановкам в Jv другого ряда.

Консонансы, применение которых недопустимо при Jv данного ряда, располагаются правее избранного показателя в соответствующем ряду. Для применения же к соединению Jv противоположного ряда ограничения будут касаться консонансов, лежащих левее данного показателя, поскольку порядок расположения их в секстовом и квинтовом ряду прямопротивоположен.

Таким образом, консонанс, оказывающийся крайним левым в последовательности устойчивых консонансов данного Jv в одном ряду, окажется крайним правым в противоположном.

Рассмотрим пример:

Примем для соединения, удовлетворяющего требованиям $Jv = -2$, добровольные ограничения, касающиеся применения 4 и 11 (квинты и дуодецимы), то есть «отсечём» эти интервалы в соответствующем интервальном ряду. Таким образом, крайним левым интервалом окажется 2 (терция). В противоположном

ряду показателей этому интервалу соответствует $J_v = -14$. Все консонансы, *допущенные* нами в $J_v = -2$, возможны и при $J_v = -14$. Как результат принятых дополнительных ограничений для данного соединения будут также доступными перестановки во всех лежащих справа JJ_v как в одном, так и в другом ряду.

Чем *ближе* друг к другу располагаются крайний правый и крайний левый консонансы соединения, тем большими возможностями вертикальных перестановок по показателям обоих рядов (квинтового и секстового) располагает данное соединение. Таким образом, наибольшее число вертикальных перестановок допускают соединения с опорой на один консонанс (см. по таблице — тринадцать показателей). Соединения с опорой на консонансы, соседствующие в рядах таблицы, допускают применение двенадцати показателей, если пару интервалов составляет простой интервал и его составной вариант, или одиннадцати показателей, если в паре консонансы разных групп (то есть — по Танееву — совершенный и несовершенный консонансы). Соединения с опорой на консонансы, расположенные в рядах таблицы через один (при этом не имеет значения, используются ли консонансы, лежащие между крайними точками, или нет), допускают применение десяти показателей вертикальной перестановки; и т. д. Наименьшее число перестановок допускает соединение, содержащее в качестве опорных консонансов квинту и терцдециму (в других вариантах сочетание тех же интервалов увеличивает потенциал перестановок ненамного), что очень хорошо видно в таблице Неклюдова, так как эти интервалы являются крайними в обоих рядах интервалов.

• *О необходимости учитывать характер голосоведения в первоначальном соединении.* Дополнение это очень простое и очевидное и, вероятно, подразумевалось Неклюдовым при составлении правил пользования таблицей.

При определении потенциалов того или иного соединения следует учитывать характер движения голосов, а именно — отсутствие или наличие параллельного или прямого движения. При наличии такого голосоведения количество применимых к данному соединению показателей ограничивается показателями, относящимися к столбцам 1JJ_v . Для удобства и наглядности можно было бы надписать столбцы в таблице Неклюдова соответствующим образом: 1JJ_v или 2JJ_v .