

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)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2023

Работа выполнена на кафедре теории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова».

- Научный руководитель:** **Южак Киралина Иосифовна** — профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»
- Официальные оппоненты:** **Кюрегян Татьяна Суреновна** — профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»
Копосова Ирина Владимировна — доцент, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»
- Ведущая организация:** Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

Защита состоится «18» марта 2024 года в 15.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.020.01. при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2 лит. А, ауд. 537.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте: https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/diss/Монич%20МЛ/МоничРукописи%20обработок%20причастных%20стихов%20и%20Увертюры%20на%20русскую%20тему%20С.И.%20Танеева_текст_дисс.pdf

Автореферат разослан « _____ » _____ 2024 г.

Ученый секретарь Совета по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук
23.2.020.01 при Санкт-Петербургской
государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова,
кандидат искусствоведения



Редькова Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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.

Диссертация посвящена не столько истории создания научных трудов, сколько истокам интереса С. И. Танеева к предмету его научного исследования — предыстории возникновения контрапунктического учения. Обнаруженные связи свидетельствуют не только о движении мысли автора от практики к теории, но показывают со всей ясностью единство устремлений и сходство (даже в деталях) когнитивных процессов в различных видах деятельности.

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: 1) комплекте автографов к обработкам причастных стихов, находящихся в тетради под названием «Эскизы и записи разных произведений, главным образом из Обихода» (шифр В¹ № 360); 2) комплекте автографов, обозначенных как «Увертюра на русскую тему. Эскизы — разнообразные контрапунктические упражнения, затем эскиз оркестровой партитуры» (В¹ № 130).

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

- работа, проводимая в рукописях, методична и последовательна, она балансирует на грани композиторской и исследовательской деятельности;
- в результате такой работы возникает особый тип рукописного текста, характерный для прекомпозиционной стадии творческого процесса Танеева, — *контрапунктические пробы*;
- инструменты контрапунктической техники, прежде всего имитационной, Танеев применяет к заимствованному материалу, заботясь о сохранности его свойств;
- вследствие работы с заимствованными напевами и подробной проработки почти всех их сегментов количество контрапунктических проб в рассматриваемых комплектах несравнимо выше, чем в рукописях произведений на сочиняемый материал.
- спектр контрапунктических приемов зависит от свойств первоисточника и умений композитора, но не ограничен исходным композиционным замыслом, а потому включает большое разнообразие видов.

Помимо прочего, существенно, что рукописи, избранные для исследования, основаны на различном типе первоисточников: монодии православной службы и народной песне, — а производимая в них работа предшествует сочинению типологически разных композиций: многозвонного имитационного мотета, фуги и крупной сонатно-симфонической фор-

мы. Это дает возможность соотнести характер работы в рукописях и со свойствами материала, и с авторским замыслом.

Исследуемые автографы позволяют проследить, как вызревали и формировались особенности творческого процесса Танеева, как складывался метод контрапунктического испытания материала, ставший для композитора важнейшим методом сочинения.

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 жизни Танеева, крайне важному в становлении личности композитора, ученого, педагога, знаменательному поисками «русского стиля» через контрапунктическую обработку церковных и народных напевов, посвящены весомые разделы биографических трудов В. В. Вансловова, Г. Б. Бернандта, С. И. Савенко, а также исследований, направленных на обзор и анализ творчества композитора: Б. В. Асафьева. В. В. Протопопова, Л. З. Корабельниковой, Н. Ю. Плотниковой. Обозначенный этап подробно освещается в переписке С. И. Танеева с П. И. Чайковским (опубликована В. А. Ждановым), а также с А. С. Аренским (опубликована В. А. Киселёвым). Ключевые высказывания Танеева, связанные с идеями поиска национально-характерного пути развития русской профессиональной музыки через полифонию, известны в научной среде с момента выхода в свет сборника к 10-летию со дня смерти композитора (ред. К. А. Кузнецова).

Связь между композиторскими опытами молодого Танеева и его будущими трудами по теории канона и контрапункта усматривают многие исследователи: Б. В. Асафьев, В. В. Протопопов, Г. Б. Бернандт. К обсуждаемой в настоящей работе проблеме ближе всего подходит Н. Ю. Плотникова, указывая, что обработки церковных напевов не только предшествовали изучению теории контрапункта, но и *сформировали интерес* к ней Танеева.

История создания контрапунктического учения Танеева затрагивается в работах Л. З. Корабельниковой: во вступительной статье к публикации дневников композитора, в связи с педагогической деятельностью Танеева в Московской консерватории. Освещается эта проблема и в монографии Г. Б. Бернандта, и в трудах В. В. Протопопова.

Наиболее основательный подход к изучению истории создания учения о контрапункте 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 обнаруживаются истоки зарождения основных составляющих исследовательского метода Танеева.

Обзор развития западноевропейской теории контрапункта дан в кандидатской диссертации Ю. И. Неклюдова «Интерпретация и развитие теории контрапункта танеевской традиции». Панорама основных положений

теории контрапункта, разработанных до Танеева, помогает понять, что нового внес в эту область русский ученый.

Танеевские рукописи обработок церковных напевов, в том числе причастных стихов, фигурируют в анализе духовных сочинений, проделанном Н. Ю. Плотниковой. Обработки рассмотрены в контексте развития этого жанра в русской музыке, с точки зрения особенностей танеевского полифонического стиля, затронут процесс работы с напевом в черновых автографах, что связано, в частности, с полной публикацией исследователем окончанных духовных сочинений Танеева.

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

«Увертюре...» как завершенному произведению посвящены: статья С. С. Богатырёва, содержащая ценные замечания о форме, построенной на основе контрапунктически прорабатываемых песенных первоисточников, а также крупный раздел работы С. В. Евсеева «Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева». Л. З. Корабельникова уделяет немалое внимание роли «Увертюры...» в становлении Танеева-композитора, отмечает значительность, но и парадоксальность идей, легших в основу работы с национальным материалом.

Об особенностях творческого процесса Танеева, отражающих своеобразие его личности, его мировоззрения, проницательно пишет ученик Танеева — Л. Л. Сабанеев. В его воспоминаниях раскрыт научный склад ума Танеева, — что объясняет и способ его работы над сочинениями, и добровольно взятое на себя обязательство заполнить пробел в историческом развитии русской музыки, и погружение в исследование строгого стиля, казавшегося столь далеким от проблем музыки последних столетий.

В работах Е. В. Вязковой Танеев-композитор показан как яркий представитель «бетховенского», во многом рационального типа творческого процесса. При обсуждении генезиса обеих кантат по эскизным материалам исследователь устанавливает связи между «моделями», на которые откликнулся композитор, и его собственными произведениями. Описывая определенный этап работы Танеева, Вязкова применяет выражение *контрапунктические пробы*, но терминологического статуса ему не придает.

Г. А. Савоскина детально освещает процесс формирования музыкального текста в черновых рукописях Второго и Шестого струнных квартетов Танеева: от зарождения и первоначальной фиксации, через оттачивание, создание множества «эскизов-сносок» к тексту, близкому, но не равному тому, что будет использован в произведении.

Однако и по сей день не существует исследования, которое убедительно выявило бы конкретные 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 к «Увертюре...». Эти опыты, несо-

мненно, пробудили в Танееве научный интерес, сформировав его основные линии, прежде всего, в контексте потребностей композиторской практики.

Цель и задачи. Цель настоящей работы — выявить связь между нотными текстами избранных композиционных рукописей, относящихся к периоду поисков «русского стиля», и представленной в них техникой полифонического письма, с одной стороны, — и положениями, сформулированными Танеевым в трудах 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, определить особенности 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 и сравнить руководящие идеи композиционной техники танеевских *Эскизов* и его научных текстов по теории контрапункта;
- сформировать комплексное представление о системе полифонической техники в композиционных рукописях Танеева и его теоретических трудах.

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 его теории контрапункта, неразрывно связанных с композиторской практикой.

В качестве **материала исследования** выступают три группы документов, 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» и «Учение о каноне».

Сопутствующим материалом, позволяющим ввести дополнительные аргументы, служит третья группа документов:

- 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:

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

- 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 представлены:

- 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 и, соответственно, использования новых терминов;

- комплект терминов, часть из которых введена ранее в статьях автора диссертации: *контрапунктические пробы*¹, *контрапунктическое ядро соединения*, *информационное содержание соединения*, *первоначальное построение*²;

- взгляд на *Эскизы* к обработкам причастных стихов и к «Увертюре...» как на этап формирования контрапунктического учения Танеева.

Теоретическая и практическая значимость работы. Выявление многочисленных связей между композиторскими опытами Танеева и его теоретическими трудами позволяет осознать важные и до сих пор не отмеченные в исследовательской литературе *идеи* и обозначить обусловленные ими *акценты* в контрапунктическом учении Танеева. Обнаружение единого хода мысли в композиторском и научном видах деятельности способствует не только освещению некоторых этапов *предыстории* 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 актуален

¹ См. статью М. Л. Монич «Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста» [в списке публикаций на с. 24 — № 3].

² См. статью М. Л. Монич «Первоначальное построение как закодированное сообщение» [в списке публикаций на с. 24 — № 1].

при анализе автографов композиторов-полифонистов различных эпох. Наблюдения, сделанные в ходе исследования 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 исходных образований. При обсуждении таких контрапунктических построений удобно пользоваться взаимосвязанными терминами *контрапунктическое ядро* и *информационное содержание соединения*, а также уточнением к таблице Неклюдова, позволяющим более полно прогнозировать возможности соединений.

Контрапунктические пробы в композиционных рукописях Танеева, содержащие разнообразную работу с заданным напевом, могут послужить образцами для анализа и письменных упражнений в курсе «Полифония».

Текстологическое описание рукописных материалов и их расшифровки могут быть использованы в курсах «Источниковедение и текстология», «Музыкальная 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 обусловила привлечение методов источниковедения и текстологии. Так, классификация типов рукописного текста в исследуемых рукописях Танеева осуществлялась с опорой на труды М. Г. Арановского, П. Е. Вайдман, Е. В. Вязковой, А. И. Климовицкого, Д. Р. Петрова, Н. Л. Фишмана, Т. В. Шабалиной. В качестве терминологической базы при классификации типов текста на предварительной стадии композиции оказалась удобной система терминов, предложенная Э. А. ван Домбург (Фатыховой).

Специфический метод анализа полифонической прекомпозиции как особого вида рукописного текста, примененный в публикациях Л. Л. Гервер, А. П. Милки, К. И. Южак, А. И. Янкус, актуален для работы с нотными автографами Танеева.

При исследовании контрапунктических проб в *Эскизах* задействован аналитический аппарат и инструментарий, разработанный самим Танеевым в его трудах по теории контрапункта и канона. Также использовались методы полифонического анализа и терминология, возникшие в процессе освоения и развития традиций танеевского контрапунктического учения: С. С. Богатырёва, А. А. Горковенко, А. Н. Должанского, Е. Н. Корчинского, Х. С. Кушнарёва, А. П. Милки, Ю. И. Неклюдова, И. Я. Пустыльника, А. И. Ровенко, Н. А. Тимофеева, К. И. Южак.

Анализ контрапунктической работы Танеева с мелодическим первоисточником производится на базе методов, задействованных в исследованиях М. Е. Гирфановой, Ю. К. Евдокимовой, Н. А. Симаковой, Н. А. Соколова, Н. И. Тарасевича, Т. В. Франтовой.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Тип текста, реализующего предварительную контрапунктическую работу с первоисточниками в рукописях *Эскизов* обработок причастных стихов и *Эскизов* «Увертюры на русскую тему» (ГМЗЧ В¹ № 360, 130), не определен музыкальной текстологией, поэтому 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 композитора 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 обостренный интерес композитора и ученого к следующим 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 в «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) идеей упрощения процедуры получения этого множества при использовании различных видов контрапунктической техники.

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

Соответствие диссертации паспорту специальности 5.10.3

Исследование соответствует следующим пунктам специальности 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение):

п. 19 — Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений; п. 26 — Музыкальное источниковедение. Музыкальная текстология.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов исследования обеспечивается обращением к широкой фактологической базе: значительному числу архивных документов и опубликованных по теме исследования работ. Корректность и оригинальность сделанных выводов связаны с системностью отбора материала и последовательностью приложения к нему методов музыкально-теоретического и текстологического анализа.

Диссертационная работа прошла поэтапное обсуждение на кафедре теории музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Отдельные результаты работы отражены в докладах: на международной научной конференции «Проблемы и методы изучения старинной музыки» (СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2014); 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: проблемы истории, теории, педагогики» (Петрозаводская гос. консерватория 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).

Основные научные результаты, содержащиеся в диссертации, отражены в семи публикациях общим объемом 6,4 п. л., пять из них — в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования РФ.

Структура исследования. Диссертация включает Введение, пять Разделов, Заключение, Список сокращений и условных обозначений, Список литературы (220 наименований, из которых 16 на иностранном языке), Список рукописных источников (10 единиц), Список иллюстративного материала и четыре Приложения.

Приложение 1 — расшифровка *Эскизов* к обработкам причастных стихов (ГМЗЧ В¹ № 360) с комментариями; **Приложение 2** — расшифровка *Эскизов* к «Увертюре...» с тематической и контрапунктической группировкой фрагментов (ГМЗЧ В¹ № 130) и комментариями; **Приложение 3** — расшифровка *Эскизов* к «Увертюре...» в порядке их следования в автографе; **Приложение 4** — таблица Ю. И. Неклюдова с комментариями.

Объем основного текста диссертации составляет 185 страниц, с Приложениями — 249 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются выбор темы и ее актуальность, выясняется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи и методы исследования. Формулируются основные положения, выносимые на защиту, раскрывается научная новизна работы, ее теоретическая и практическая значимость, приводится апробация исследования.

Раздел 1. «Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста» посвящен особому типу текста черновых рукописей Танеева, преобладающему в двух исследуемых комплектах автографов.

Подраздел 1.1. «К типологии контрапунктических фрагментов в рукописях причастных стихов и «Увертюры...» (В¹ № 360, 130) содержит сравнение записей, фиксирующих подробную методичную контрапунктическую работу Танеева и других, сходных по внешнему виду, типов рукописного текста: *набросков/эскизов* и *эскизов/черновиков* в терминологических системах П. Е. Вайдман и М. Г. Арановского. Кроме того, контрапунктические фрагменты в автографах Танеева сопоставляются с *учебными работами*, описанными в исследованиях Э. ван Домбург (Фатыховой). Здесь сделан вывод о том, что перечисленные текстологические термины не отражают функцию и предназначение записей Танеева, и предложен новый термин: *контрапунктические пробы*.

В подразделе **1.2. «Контрапунктические пробы. Понятие, термин»** обсуждаются происхождение и употребление словосочетания *контрапунктические пробы* и предлагаются к рассмотрению атрибутивные признаки этого типа рукописного текста: неоднократность применения контрапунктической техники к материалу; конспективность нотации; тематическая значимость мелодического материала, положенного в основу работы над пробами; ориентированность на окончательный композиционный результат. Наличие контрапунктических проб в рукописи свидетельствует о намерении автора скрепить форму полифонической техникой.

В подразделе **1.3. «Контрапунктические пробы в контексте других видов предварительной работы»** затронута специфика творческого процесса Танеева, а в связи с ней — и место контрапунктических проб в классификации рукописей, отражающих предварительную, прекомпозиционную стадию этого процесса. Для описания типов текста в нотных автографах Танеева привлечена система, введенная Э. ван Домбург (Фатыховой) при классификации рукописей А. К. Глазунова: «I. Подготовительный текст. II. Окончательный текст. III. Учебные работы»³.

В свою очередь, классификация *подготовительных текстов*, в большей мере опирающаяся на терминологическую систему П. Е. Вайдман, представляет следующие разновидности:

³ Домбург, Э. А. ван. Текстология в отечественном музыкознании. История, теория, практика. Санкт-Петербург : Астерион, 2011. С. 57.

«• *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» (см. сноску 3).

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, содержащие не композиционно направленное, но связанное с обобщенным замыслом контрапунктическое тестирование.

Раздел 2. «Автографы обработок причастных стихов и „Увертюры на русскую тему“» посвящен текстологическому анализу рукописных источников. Для удобства здесь вводится сокращенное название исследуемых комплектов по первому слову в их архивном описании: *Эскизы* (с прописной буквы, курсивом) обработок причастных стихов и *Эскизы «Увертюры...»*, хотя эти наименования не вполне точно отражают характер содержащихся в рукописях текстов.

В подразделе 2.1. «**Причастные стихи: описание рукописи**» краткое текстологическое описание производится в следующем порядке: нотная тетрадь В¹ № 360; средства записи и ее характер; нумерация *Эскизов*; размещение *Эскизов* в тетради; размещение нотного текста на страницах и расположение музыкального материала в *Эскизе*; структура рукописи и типы рукописного текста; нотация и метрическая разметка напевов; сегментация напевов для контрапунктической работы; гармонизации напевов; контрапунктические соединения; пометы и комментарии; авторская правка.

Танеев прорабатывает шесть напевов, пронумерованных с 2-го по 7-й. В подразделе сделаны выводы, что все *Эскизы* обработок причастных стихов складывались в целом по одному и тому же плану, так что различия между ними носят характер вариантов. Каждый из *Эскизов* начинается копированием напева причастного стиха *Обихода*. Напев метризуется и сегментируется для дальнейшей контрапунктической проработки. Вслед за этим он гармонизируется целиком, затем каждый из сегментов напева исследуется контрапунктически. Таким образом, каждый *Эскиз* представляет собой, в основном, комплект многочисленных и разнообразных *контрапунктических проб*. В *Эскизе* № 2 целесообразный и комфортный распорядок действий только устанавливается.

Для описания рукописи «**Увертюры на русскую тему**» в подразделе 2.2. потребовалось меньше рубрик: нотная тетрадь В¹ № 130; средства записи и ее характер; размещение текста на страницах; структура рукописи и типы рукописного текста; пометы и комментарии; авторская правка.

В отличие от *Эскизов* к обработкам причастных стихов, *Эскизы* к «Увертюре...» не содержат легко проступающего 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 кажется несколько хаотичной. Тем не менее, данный рукописный документ отчетливо делится на два раздела, названных условно клавирным и партитурным. В первом преобладает двустрочная запись, посвященная преимущественно контрапунктическому испытанию трех напевов «Как за речкою, да за Дарьею» (именно этот раздел представлен в расшифровках Приложений 2 и 3). Второй же раздел содержит хоть и фрагментарное, конспективное, эскизное, но относительно последовательное изложение узловых разделов композиции в целом.

Рукопись «Увертюры на русскую тему» — гораздо более объемный, сложный, но при этом менее структурированный текст, чем *Эскизы* к обработкам причастных стихов. Причина — не только в активно выраженном переходе от прекомпозиции к собственно композиционному этапу, но и в ориентации на принципиально более сложную форму.

В Разделе 3. «Предварительная работа в автографах: этапы и принципы» прослеживаются установки, легшие в основу отбора мелодических первоисточников, их сегментации и метризации. Анализ ведется с точки зрения связи между материалом, положенным в основу работы, ее направленностью на определенные стилистические, композиционные, жанровые нормы и конкретными приемами обработки.

Начиная с данного раздела диссертации, в качестве нотных примеров появляются фрагменты из двух комплектов танеевских рукописей в расшифровке. Пояснения к ней (Приложения 1–3) приводятся в подразделе 3.1. «О некоторых принципах расшифровки автографов», где сообщается о степени полноты и точности нотной записи, о принципах нумераций, о порядке расположения контрапунктических проб и содержании комментариев к представленным в Приложениях фрагментам.

Подраздел 3.2. «Предварительная работа с напевами в Эскизах к обработкам причастных стихов» направлен на рассмотрение предварительной работы с напевами шести причастных стихов.

Выбор напевов для хоровых обработок — «Творяй ангелы» (№ 2) греческого распева; «В память вечную», «Чашу спасения прииму», «Во всю землю», «Спасение соделал еси», «Радуйтесь, праведнии» (№ 3–7) киевского распева — связан с намерением применять к первоисточникам контрапунктическую технику, что, по словам самого Танеева, возможно «только в тех случаях, когда текст отдельного песнопения короток»⁴. Кроме того, Танеев, видимо, учитывал мнение Д. В. Разумовского, считавшего

⁴ Чайковский, П. И., Танеев, С. И. Письма. Москва : Госкультпросветиздат, 1951. С. 75.

мелодию киевского роспева удобной для гармонизации (его лекции по церковному пению композитор прослушал в 1871–1873 годах).

Сегментация напева, прежде всего, позволяет оценить потенциальные возможности его имитационно-контрапунктической разработки. Подход Танеева к сегментированию в разных напевах различен. В *Эскизе №2* композитор членит напев дробно, на десять сегментов, обращая при этом внимание на принцип вариантного развертывания мелодии с опорой на три базовых элемента. В *Эскизах №3, 4, 6, 7*, напротив, сегменты представляют собой достаточно протяженные построения, напев членится на 4–5 частей, а в №7 — всего на 2. Литеры здесь служат обозначению скорее порядка сегментов, чем их ритмоинтонационного содержания. В №5 Танеев сочетает дробное членение и обобщенное обозначение пятью литерами в алфавитном порядке. Сегментируя напевы, композитор ориентируется на многозвенную мотетную имитационную форму: каждый разработанный имитационно сегмент может стать началом нового звена мотета.

Метризация обеспечивает возможность контроля над вертикалью в многоголосии. Здесь 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: асимметрия, присущая аддитивной структуре развертывания, на уровнях крупнее такта сохраняется. Во-вторых, композитор старается избирать в качестве счетной доли естественную времяизмеряющую единицу напева. Таким образом, реальный темп развертывания событий в напеве сохраняется. В-третьих, вводя единую тактовую меру, Танеев внимателен к долготному выделению слогов (часто совпадающему со словесными ударениями), совмещая их с метрически сильной долей.

В подразделе 3.3. «Предварительная работа с напевами в *Эскизах к „Увертюре на русскую тему“*» обсуждаются принципы отбора песенного фольклорного материала и предварительная работа с ним — сегментация и метризация.

В основе «Увертюры...» лежат три песни «Как за речкою да за Дарьею» («Про татарский полон»), находящиеся в разделе «Былины и повествовательные песни» сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» (№8–10)⁵. Такой набор обеспечивает не столько разнообразие и контрастность материала, сколько богатство единого интонационного поля. Помимо общности на уровне мотивов, все три напева обнаруживают сходную логику развертывания ладовых структур, во всех трех случаях переменных: соотношение опор и порядок их появления в напевах если и не совпадают, то оказываются очень близкими.

⁵ *Римский-Корсаков, Н. А.* Сто русских народных песен. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. С. 17–22.

Можно предположить, что материал не просто пленил, но по многим параметрам удовлетворил Танеева: 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, построения симфонической формы. Кроме того, благодаря своим особенностям, материал удачно вписался в концепцию поиска гармонии и формы «русского стиля».

В рукописи «Увертюры ...» отсутствуют зафиксированные на бумаге предварительные сегментация и метризация как отдельная, самостоятельная стадия. В сборнике Римского-Корсакова напевы уже метризованы, но Танеев в ходе работы их переметризует и ритмически варьирует. Важным моментом подготовительных действий здесь, как и в цикле обработок причастных стихов, является приведение метра к постоянству и стабильности.

Структурная сегментация напевов также производится во время их контрапунктического испытания, причем границы сегментов очень подвижны. Сам композитор не обозначает сегменты ни скобками, ни литерами. Крупная синтаксическая разметка напевов, пофразовая, и более дробная — мотивная и субмотивная — выполнены в настоящей работе, исходя из материала контрапунктических проб.

Подвижность границ сегментов, взаимопроникновение интонаций различных напевов, принципиальное небрежение целостной их структурой — следствие направленности предварительных действий в *Эскизах* к «Увертюре...» на композицию, пронизанную разработочными приемами: вычленением, мотивным дроблением, варьированием и вариантным переосмыслением. Кроме того, это шаг на пути к композиции со сквозным интонационным единством. Однако первостепенным фактором, определяющим как характер метроритмических вмешательств в напевы первоисточника, так и тип их структурного дробления, является ориентация на контрапунктическую работу.

Порядок действий с напевами и причастных стихов, и народных песен на предварительной и прекомпозиционной стадиях свидетельствует о сложившемся методе, ставшем частью творческого процесса Танеева.

Подробное рассмотрение контрапунктического испытания напевов составляет содержание **Раздела 4. «Контрапунктическая работа в автографах: распорядок и характер»**. Это самый объемный и многосоставный раздел диссертации. При анализе контрапунктических проб основное внимание уделено специфике работы с заданным материалом. Анализ контрапунктического тестирования напевов осуществлен с опорой на оба документа вместе, поскольку на этом этапе, при незначительных отличиях, они реализуют сходные установки композитора.

В подразделе 4.1. «Распорядок» описаны алгоритм действий в *Эскизах*, степень проработанности сегментов напевов, место контрапунктических проб среди других видов текста в исследуемых рукописях.

О некоторых особенностях многоголосия, которые проступают в контрапунктических пробах, сообщается в подразделе 4.2. «Ориентиры контрапунктирования». Согласно концепции Танеева, к национальному мелодическому материалу следовало применять контрапунктическую технику строгого письма. Однако если нормы 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 не конкретные нормативы, а иерархию интервалов. Важная черта контрапункта в обоих комплектах проб — преобладание консонантных вертикалей на метрически опорных позициях и почти полное отсутствие задержанных диссонансов.

Обзору многочисленных и разнообразных видов и приемов контрапунктического письма в связи с их тематическим содержанием посвящен подраздел 4.3. «Виды контрапунктической техники».

Имитационные приемы в работе с напевами причастных стихов и народных песен фактически совпадают: 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 каноны, двойные имитации, 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...» встречается двойная каноническая секвенция.

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

Если по набору имитационных приемов два комплекта *Эскизов* сходны, то по весомости конкретных видов имитационной техники они различаются. Так, среди контрапунктических проб в *Эскизах* обработок причастных стихов первое место по частоте применения занимают конечные каноны 1-го разряда. Второе место занимают каноны 2-го разряда и цепи канонов, которые часто выглядят как экспозиция простой фуги (благодаря типичным для нее интервалам вступления голосов), и многоголосные цепи канонов (в том числе образующие каркасы канонических секвенций) разработочного характера, структурно очень непростые.

В *Эскизах* же к «Увертюре...» лидируют различного рода канонические секвенции обоих разрядов, в том числе и цепи секвенций, образующих

супер-секвенции (в прямом движении и в обращении). На втором месте — двойные имитации, воспринимаемые благодаря кварто-квинтовым интервалам вступления как экспозиционные разделы двойных фуг.

В обеих рукописях *разносегментный контрапункт* (это наименование более точное сравнительно с *контрастным* или *неимитационным* контрапунктом) объединяет преимущественно два сегмента. Такие соединения, прежде всего, обеспечивают насыщение многоголосной ткани тематически значимым материалом. Среди них имеются как имитационные, так и неимитационные построения, но первые, безусловно, преобладают.

В пробах с *контрапунктом сегмента напева и авторского материала*, как имитационных, так и неимитационных, Танеев не противопоставляет присочиняемые мелодические фрагменты избранному напеву ни функционально, ни интонационно. Напротив, композитор явно стремится создать единую контрапунктическую ткань без того, чтобы темпово или фактурно выделять первоисточник. Как и в пробах с разносегментным контрапунктом, здесь чаще встречаются имитационные построения.

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

Использование подвижного контрапункта обусловлено разными обстоятельствами: образованием имитационных построений (двойных имитаций, многоголосных конечных канонов, бесконечных канонов и канонических секвенций), а также контрапунктических проб, опирающихся на одно первоначальное соединение. Примечательна особенность работы Танеева: сочетание контрапункта, допускающего удвоение, с подвижным контрапунктом, будь то в имитационных или неимитационных построениях.

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

Отличительная черта контрапунктических проб в *Эскизах* «Увертюры...» — активное использование обратимого контрапункта: как полного, так и неполного обратимого (термины С. С. Богатырёва). Танеев отдает предпочтение зеркальному контрапункту — разновидности обратимого контрапункта, в которой величина интервалов между голосами первоначального соединения сохраняется в производном без изменений, — причем применяет это преобразование как в двух-, так и в трехголосии.

Еще одна отличительная черта *Эскизов* к «Увертюре...» — сочетание контрапунктической и вариантно-вариационной работы, ведущее к образованию новых вертикалей, в том числе диссонантных (с задержаниями, проходящими и вспомогательными нотами), а отсюда — к извлечению новых соединений, построению различных имитационных форм.

В подразделе 4.4. «Контрапунктическое ядро и возможности образования различных построений» в центре внимания находится связь между *информационным содержанием* соединения и его использованием в качестве *контрапунктического ядра* (мультиплицируемого фрагмента) построений разного рода.

Под *информационным содержанием* подразумеваются количество (больше/меньше) и разнообразие (одинаковые/разные/ и какие конкретно) содержащихся в соединении опорных консонансов. От информационного содержания соединения зависят перспективы его разработки. Чем больше количество различных информационных единиц в соединении и чем более разнообразен тип интервального соотношения между ними, тем труднее осуществимы различные вертикальные перестановки голосов этого соединения. И напротив, чем менее богат и разнообразен состав вертикалей (исключение составляет присутствие в соединении одновременно и квинты, и сексты или/и их октавных вариантов), с тем большей вероятностью такое соединение становится *контрапунктическим ядром* вертикальных перестановок. Еще один важный параметр для оценки контрапунктического потенциала соединений — взаимоотношение мелодических ходов, а именно — отсутствие/наличие параллельного или прямого движения.

Закономерности построения множества контрапунктических форм из немногих, найденных путем подбора соединений, рассматриваются: в канонических построениях на один сегмент, в разносегментных имитационных построениях, в имитационных и неимитационных построениях с удвоением голосов, а также в связи с ритмическим варьированием сегментов.

Оценка информационного содержания соединений имеет первоочередное значение для форм, требующих применения вертикально-подвижного контрапункта и контрапункта, допускающего удвоение. В сфере же горизонтально-подвижного контрапункта речь идет не столько о преобразовании соединений, сколько об эмпирическом поиске новых соединений.

Важнейшим инструментом данного подраздела работы являются буквенные аналитические схемы, сопровождающие нотные примеры. Благодаря схемам свойства первоначального соединения и способ его воспроизведения схватываются взглядом одновременно.

То, что объектом мультиплицирования в описанных имитационных структурах являются не одnogолосные отделы, как при пошаговом сочинении канона, а первоначальные двухголосные или многоголосные контрапунктические соединения, позволяет ясно ощутить связь между теорией подвижного контрапункта (в особенности вертикально-подвижного) и теорией канона. Кроме того, явственно высвечивается взаимодействие структурных качеств контрапунктических строительных ячеек и вырастающих из них построений.

Итоговым и основным является **Раздел 5. «Музыкальные автографы Танеева и его научные труды по теории контрапункта»**, в ко-

тором процесс работы в *Эскизах* связывается с направлением мысли Танеева-ученого. Общность между контрапунктическими пробами в *Эскизах* и представленными Танеевым в его трудах имитационными и контрапунктическими приемами и формами отнюдь не ограничивается поверхностным сходством. Глубинные побудительные начала, диктуемые в *Эскизах* в первую очередь потребностями композиторской работы, как выяснилось, являются базовыми и для «Подвижного контрапункта строгого письма», и для «Учения о каноне».

Наиболее ясно практическая направленность проступает в двух значимых идеях:

- выведения многих производных соединений из одного первоначального, или — шире — поиска возможностей извлечь максимум неодногоголосных соединений из исходного материала;
- построения разнообразных контрапунктических форм наиболее простыми способами, иначе — стремления получить максимум контрапунктического разнообразия при минимальных интеллектуальных затратах.

Подраздел 5.1. «Первоначальные соединения и возможности извлечения множества производных в научных трудах Танеева» включает в себя обзор основных проявлений первой идеи в теоретических трудах Танеева по контрапункту и канону.

«Подвижной контрапункт строгого письма». Идея извлечения множества производных относится к базовым, корневым идеям техники полифонического письма. Классификация сложного контрапункта, выстроенная Танеевым во вступлении к «Подвижному контрапункту...», самым непосредственным образом связана со способами получения производных соединений и подтверждается «универсальным» соединением, которое может быть подвергнуто многочисленным и разнонаправленным передвижениям. Вариант вступления к «Подвижному контрапункту...», где Танеев говорит о контрапункте обратимом, содержит то же самое соединение в качестве первоначального для различных видов обращения.

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

Как отдел *A* (двухголосие), так и отдел *B* (трехголосие) завершаются главами о соединениях, дающих более одного производного. Притом и понятие *сложный показатель*, и важные выводы о его применении появляются в тексте труда очень рано — в связи с положениями об устойчивых консонансах на примере соединений без задержанных диссонансов.

Идея получения многих производных из одного первоначального находит реализацию в отношении и к горизонтально-, и к вдвойне-подвижному контрапункту. Методика основных построений позволяет умножать

число производных соединений благодаря: 1) увеличению горизонтально-подвижных вариантов путем прибавления мнимых респост (R...) в основном построении; 2) написанию первоначального и производных соединений в условиях какого-либо Jv при одном и том же Jh.

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 обеспечивает правильность лишь ограниченного числа входящих в него соединений. Иными словами, целое здесь результативно, а не прогнозируемо в аспекте горизонтального передвижения. Вдвойне-подвижной контрапункт предсказуем лишь в отношении вертикальных перемещений голосов основного построения.

«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 контрапункта.

В танеевском труде идея преобразования построений применяется, прежде всего, к каноническим секвенциям и бесконечным канонам обоих разрядов, воплощаясь в вариантах как вертикального, так и горизонтального соотношения голосов.

Путем к получению новых канонических секвенций из данной (с другим Jv/другими JJv) или к модификации бесконечного канона в каноническую секвенцию и наоборот часто является удвоение голосов несовершенными консонансами. Обсуждаются также примеры со сложным показателем, не дающим удвоения голосов.

Хотя ясно, что танеевское исследование горизонтально-подвижного контрапункта не нацелено на просчитывание закономерностей работы с *cantus firmus*, в «Учении о каноне» приводятся канонические построения, модифицированные благодаря подбору иных координат вступления.

Танеев применяет в трудах два метода изложения материала. При первом обсуждаются условия, которым должно соответствовать сочиняемое соединение, при втором анализируется уже имеющееся соединение и выясняются его перспективы для применения сложного показателя.

Подраздел 5.2. «Простота и многообразие контрапунктических соединений в научных трудах Танеева». Простота может быть обеспечена многими способами. Один из них состоит в конструировании различных построений на базе исходного двух- или многоголосного соединения. Поскольку способ этот имеет наиболее непосредственное отношение к имитационному контрапункту, проявление принципа поиска простых решений в большей степени заметно в «Учении о каноне».

Образование многоголосного конечного канона из двухголосного конечного канона с применением нулевого показателя перестановок, умень-

шение количества показателей в многоголосных канонах 1-го разряда при помощи использования тождественных интервалов вступления (одинаковых по направлению и величине), позволяющих сократить число необходимых $J\bar{J}v$, — лишь некоторые из примеров проявления идеи простоты.

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.

Еще одной простой возможностью «извлечь из канона... новую комбинацию голосов»⁶ является бегло упомянутое, но, безусловно, важное для Танеева превращение канонов. В связи с обсуждением этого способа получения новых вариантов соединения в диссертацию введены материалы рукописи Танеева из ГМЗЧ В² № 328 под названием «Превращение канонов». Она позволяет не только расширить представление об «Учении о каноне», но и провести конкретные параллели с рассматриваемыми здесь автографами.

В подразделе 5.3. «Множество производных соединений и простота их получения в Эскизах» сделан обзор проявления обеих идей в практических опытах Танеева. Перечисляются как приемы, выполненные с применением минимальных интеллектуальных усилий, так и потребовавшие аналитического подхода.

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.

Наиболее очевидным материалом для таких размышлений могли послужить многочисленные пробы с применением удвоения голосов. Здесь встает вопрос о природе самой возможности удваивать один или несколько голосов. Другая область «предчувствий» связана с взаимодействием техник канонической имитации и вертикально-подвижного контрапункта. Танеева-композитора — не меньше, чем Танеева-теоретика — волнует проблема не только взаимосвязи между координатами вступления голосов и действием вертикально-подвижного контрапункта, но и преобразований канонических построений путем вертикального сдвига.

Модификации канонических построений в *Эскизах* — предвестники теоретического интереса Танеева к различным способам преобразования

⁶ Танеев, С.И. Учение о каноне. Москва : Музыкальный сектор Госиздата, 1929. С. 80, 93.

канонов. Один из наиболее ярких примеров превращения трехголосной канонической секвенции содержится в *Эскизах* «Увертюры...».

Несмотря на различие в способе создания, пробы в *Эскизах* могли бы послужить иллюстрациями контрапунктически правильных основных построений для второй части «Подвижного контрапункта». Пример «сжатия» канонической секвенции 2-го разряда из «Учения о каноне» напрямую связан с методом подбора сочетаний различных отделов пропосты, поэтому в наибольшей степени отвечает характеру работы в *Эскизах*.

Подраздел 5.4. «Дополнительные свидетельства связи между практическими опытами Танеева и его контрапунктическими трудами» вводит в круг рассматриваемых рукописных документов еще один: находящуюся на страницах тетради с черновиками ранних квартетов Танеева запись (ГМЗЧ, В¹ № 75). Она содержит нотный, вербальный и числовой тексты, свидетельствующие о попытках Танеева связать закономерности организации канонов с законами вертикально-подвижного контрапункта. Ученый пользуется общепринятой системой обозначения интервалов, и остро ощущается, насколько она ему неудобна, громоздка и как она мешает Танееву перейти от частного случая к общему принципу действия вертикально-подвижного контрапункта в канонах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования была подтверждена гипотеза о наличии множества точек соприкосновения между *Эскизами* и контрапунктическими трудами С.И. Танеева — в сфере как вертикально-подвижного, так и горизонтально-подвижного контрапункта, на уровне руководящих идей и частных совпадений. То, что в *Эскизах* по большей части можно считать результатом действия анализирующего слуха, в «Подвижном контрапункте...» и в «Учении о каноне» становится отчетливо прослеживаемым направлением мысли.

Благодаря проделанному в диссертации подробному полифоническому анализу двух комплектов *Эскизов*, а также анализу текстов «Подвижного контрапункта...» и «Учения о каноне», 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. Так, в частности, стреттные перспективы мелодического материала обсуждают уже продолжатели танеевских традиций в области контрапункта.

Помимо основного вывода в ходе диссертационного исследования были сделаны важные для понимания особенностей творческого процесса Танеева наблюдения.

Расшифровка двух комплектов *Эскизов* и их текстологический анализ позволили выявить, что предварительную стадию сочинения характеризует наличие этапа, связанного не столько с сочинением (такт за тактом), сколько с разносторонним испытанием материала, взятого в работу. Так образуются внушительные комплекты фрагментов нотного текста, состоящие из разного вида проб: мелодических, гармонических, фактурных, структурных и — в преобладающем числе — контрапунктических.

Предшествующая контрапунктическому тестированию подготовка — сегментация, метрическое и ритмическое упорядочивание мелодического материала — ориентируется, 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 представления.

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.

Многие составляющие предыстории монументальных трудов по теории полифонии находятся за пределами данной диссертации и могут стать предметом дальнейших научных изысканий: это и проявления контрапунктических идей в сочинениях, не имеющих прямого отношения к поиску «русского стиля», и педагогическая деятельность Танеева как безусловно способствовавшая формированию его контрапунктического учения. Необычайно перспективным представляется системное и полное изучение нотной библиотеки Танеева — в частности, тех помет и комментариев, которые оставлены им на страницах полифонических произведений.

Немалый интерес заключает в себе исследование творческого процесса Танеева-композитора, в частности, перехода от подготовительного текста, в том числе от контрапунктических проб, к тексту окончательному.

Подобно тому, как Б. В. Асафьев обозначил пути формирования музыкантского слуха М. И. Глинки, который заложил важнейшие основы русской композиторской школы, несомненно, было бы чрезвычайно интересно изучать и становление научного мышления С. И. Танеева — основоположника русской школы теории контрапункта. Настоящая диссертационная работа — лишь скромный шаг в указанном направлении.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

1. *Монич, М.Л.* Первоначальное построение как закодированное сообщение / Мария Монич. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2015. — № 3 [25]. — С. 26–36. — ISSN 2075-4078. (0,7 п. л.).
2. *Монич, М.Л.* Танеев: от практических опытов к учению о контрапункте / М.Л. Монич — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. — 2016. — № 3 (41). — С. 45–52. — ISSN 2220–1769. (1 п. л.).
3. *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. (1,4 п. л.).
4. *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.— URL : http://muznord.ru/images/issue/26/26_Monich.pdf, 2021. — № 2 (26). — С. 79–99 — ISSN 2413-0486. (1,2 п. л.)⁷.
5. *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. (0,5 п. л.).

Публикации в других изданиях

6. *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 / отв. ред. К. Южак. — Санкт-Петербург : тип. «Сударыня», 2008. — С. 142–160. — ISBN 978-5-88718-001-3. (1 п. л.).
7. *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 : сборник статей / 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). (0,6 п. л.).

⁷ Доработанный вариант этой статьи: *Монич, М.Л.* О преобразованиях одной трехголосной канонической секвенции из рукописи Танеева / М. Монич // Теория полифонии и методика ее преподавания : сборник статей : Вып. 2 / М-во культуры Российской Федерации ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург : ФриЛансПарк, 2021. — С. 103–121. — ISBN 978-5-905853-62-3.