opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

opera musicologica 13 / 1 (2021)

выходит 4 раза в год

ISSN 2075-4078
DOI: 10.26156/OM.2021.13.1

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

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

Редакционная коллегия:

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

Контакты:

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

Консультативный совет:

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

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

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

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

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

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Ольга Девятова
Классика и музыка масс-медиа
в творчестве Сергея Слонимского **6**

Галина Лобкова
Собрание народных песен и наигрышей
Н. Ф. Соловьёва: к вопросу об атрибуции
рукописных источников **26**

Мария Монич
Контрапунктические пробы
как особый тип рукописного текста **57**

Документы

Игорь Воробьёв
Брюс Матер и его воспоминания
о Вышнеградском **84**

Брюс Матер
Мои воспоминания
об Иване Вышнеградском
*(перевод с французского Лидии Семёновой;
публикация, общая редакция
и комментарии Игоря Воробьёва)* **91**

Марина Подгузова
«Концерта партитура шумная…»
(из писем А. И. Кос-Анатольского
к К. А. Эрдели) **123**

Рецензии

Анна Некрылова
Новое учебное пособие по истории
фольклористики и этномузыкологии **140**

Сведения об авторах **151**

Информация для авторов **156**

opera musicologica 13 / 1 (2021)

Quarterly

ISSN 2075-4078
DOI: 10.26156/OM.2021.13.1

Founder and Publisher:
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

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

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

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

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

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

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

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

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Olga Devyatova
Classics and Mass Media Music in the Works of Sergey Slonimsky **6**

Galina Lobkova
Collections of Folk Songs and Instrumental Tunes by Nikolay Solovyov: On Manuscript Attribution **26**

Mariia Monich
Contrapuntal Probes As a Special Type of a Music Manuscript **57**

Documents

Igor Vorobyov
Bruce Mather and His Memories of Wyschnegradsky **84**

Bruce Mather
My memories of Ivan Wyschnegradsky **91**
(translated from the French by Lidia Semyonova, publication, general edition and comments by Igor Vorobyov)

Marina Podguzova
"This Noisy Concerto Score..."
(From the Letters of Anatoliy Kos-Anatolsky to Kseniya Erdeli) **123**

Reviews

Anna Nekrylova
New Training Manual on the History of Folklore Studies and Ethnomusicology **140**

Contributors to this issue **151**

Directions to contributors **156**

УДК 781.42
ББК 85.31
DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.003

Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста

Монич, Мария Львовна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. В середине 1870-х — начале 1880-х годов С. И. Танеев, воодушевленный идеей поиска «русского стиля», активно пополняет теоретические знания в области контрапункта и практикуется в полифонической работе с национальным мелодическим материалом: песенным фольклором и православными церковными напевами. В результате этой деятельности появляются многочисленные рукописи с контрапунктическими опытами, направленными не только на самообучение, но и на создание музыкальных произведений. Материалом для настоящей статьи стали документы указанного периода творчества композитора — черновые автографы к неоконченному циклу хоровых обработок причастных стихов и к Увертюре на русскую тему, хранящиеся в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину. Танеев работает с напевами причастных стихов и трех песен «Про татарский полон» особым образом: многократно и последовательно испытывает каждый сегмент мелодии различными видами контрапунктической техники, в результате чего получает обширный комплект в основном имитационных, но также неимитационных построений и построений, совмещающих оба вида. Для своего времени танеевский метод и порождаемый им графический текст достаточно специфичны. Подобный тип рукописей предлагается обозначить термином *контрапунктические пробы.* Ориентируясь на форму, скрепленную полифонической техникой, композитор создает текст, имеющий сходство с уже атрибутированными в отечественной музыкальной текстологии образцами композиционных рукописей: *набросками, эскизами, черновиками, учебными работами*. Тем не менее, танеевские штудии принципиально от них отличаются и нуждаются в более точном описании и определении.

Ключевые слова: *Сергей Иванович Танеев, нотные рукописи, термины музыкальной текстологии, контрапунктическая проба.*

Дата поступления: 02.06.2020

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Монич М. Л.* Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 1. С. 57–82.
DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.003.

Мария Монич

Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста

Нотные рукописи — графический след движения мысли композитора. Наиболее явственно ее своеобразие проявляется в самом динамичном пласте автографов — композиционных рукописях[1]. Закономерно, что терминологический аппарат, описывающий этот род текстов, в том числе и с точки зрения музыкальной текстологии, требует персонализированного подхода, создания в каждом случае относительно автономной терминологической системы, адекватной конкретной рукописи композитора. Означенную проблему констатируют Л. З. Корабельникова и П. Е. Вайдман в публикации «Вопросы текстологии в музыкознании»: «Текстологические исследования в области музыкальных рукописей требуют своих терминов, своих методов анализа, обусловленных спецификой предмета изучения» [Корабельникова, Вайдман 1987, 147]. Однако во избежание взаимного непонимания, могущего возникнуть в результате такого подхода, кажется особенно важным искать и находить общие основания, позволяющие соотносить различные системы терминов. В предисловии к сборнику «Проблемы музыкальной текстологии» его составитель и редактор Д. Р. Петров формулирует одну из задач издания так: «Всё то пусть немногое, что только может быть выделено в качестве общих принципов текстологии, нужно находить, распознавать сквозь многоликость и разноречивость конкретного материала, с которым текстологи имеют дело в их каждодневной работе» [Петров 2003, 13].

Предлагаемая статья посвящена рукописям Сергея Ивановича Танеева, в которых запечатлена его работа над незавершенным циклом хоровых обработок причастных стихов и Увертюрой на русскую тему[2].

---

[1] *Композиционная рукопись* — термин, предложенный Т. В. Шабалиной в исследовании «Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества» — это черновая рукопись, «созданная в процессе сочинения и содержащая исправления, внесенные в нее в ходе этого процесса» [Шабалина 1999, 96]. Русскоязычный термин калькирован с нем. Konzeptschrift в типологии Георга фон Дадельзена [См.: Dadelsen 1958, 71–72].

Условимся в настоящей статье пользоваться выражениями *композиционная рукопись и черновая рукопись*, не заменяя их на *черновик*, поскольку в системе М. Г. Арановского, обсуждаемой здесь, термин *черновик* имеет иной, более узкий смысл.

[2] Автографы хранятся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского в Клину под шифрами В 1. № 360 (Причастные стихи) и В 1.

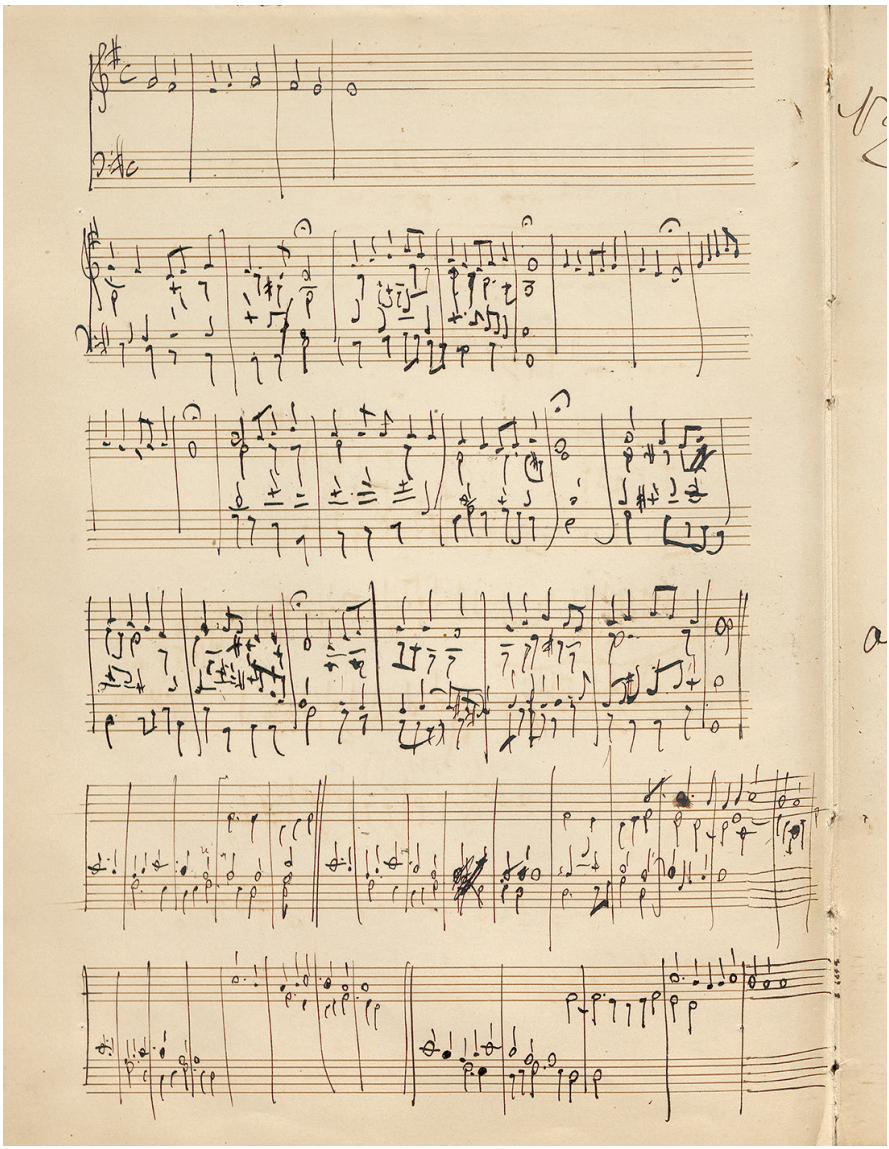
Названные автографы интересны различными своими сторонами: жанровой принадлежностью материала, типом сочинительской работы, наконец, ролью в становлении Танеева и как композитора, и как ученого. Они принадлежат к числу интереснейших композиторских опытов Танеева, предпринятых им в середине 1870-х – начале 1880-х годов в поиске так называемого «русского стиля» и ставших в итоге отправной точкой в движении автора к обретению собственного творческого метода и научной концепции [см.: Переписка 1951, 58–61][3].

Автографы отражают особый тип работы с мелодическим материалом, состоящий в проведении ряда операций: во-первых, *подготовительных* (выполняемых в свободном порядке, не обязательно выписываемых на бумаге) — метризация, сегментация, гармонизация; во-вторых, *основных* — тщательное контрапунктическое тестирование каждого выделенного сегмента. Результат действий композитора на втором этапе представляет своеобразный каталог разных соединений: 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 проработки 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 разнообразны. 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:

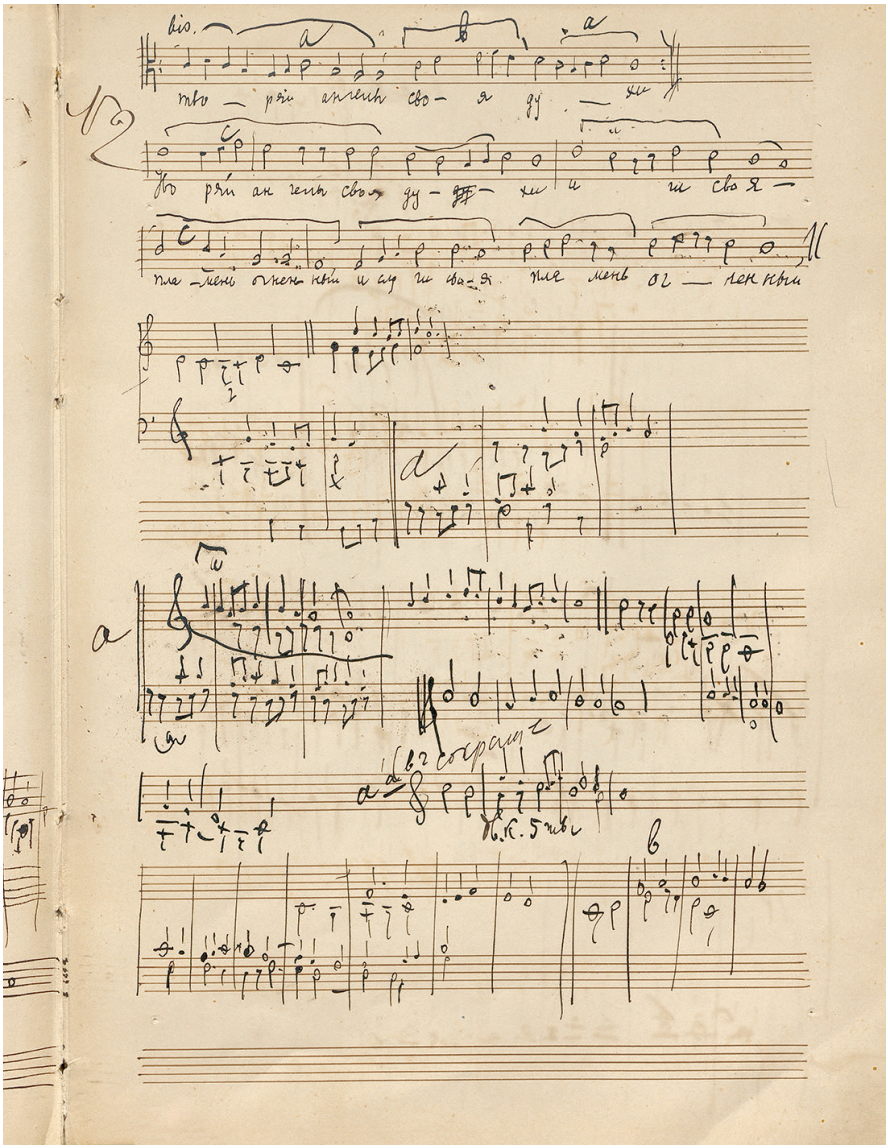
№ 130 (Увертюра на русскую тему) фонда Танеева. Все иллюстрации в статье — копии или расшифровки из вышеназванных автографов. Расшифровки отдельных фрагментов композиционной рукописи Увертюры в данной статье вводятся в научный обиход впервые. Автор статьи выражает глубочайшую признательность администрации Музея-заповедника, а также ныне покойной Полине Ефимовне Вайдман за предоставленную в 2004 и 2006 годах возможность изучать данные материалы, её дочери Аде Григорьевне Айнбиндер за содействие в получении копий материалов в 2020 году, за всестороннюю профессиональную помощь и человеческое участие.

[3] Подробное описание рукописи обработок причастных стихов и хода работы с напевами, а также некоторые выводы о соотношении композиционных рукописей с завершенными сочинениями — не только музыкальными (два хора: «Творяй ангелы» и «Спасение соделал еси» [Танеев 1999, 53–64]), но и теоретическими — содержатся в статьях: [Монич 2008], [Монич 2012].



Ил. 1. С. И. Танеев. Композиционная рукопись обработки причастного стиха «Творяй ангелы», Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, г. Клин, шифр В 1. № 360 (левая страница)

Fig. 1. Sergey Taneev. Compositional manuscript of the arrangement of the communion verse "Tvoryay angely", from the Pyotr I.Tchaikovsky's Museum in Klin archive, code B 1 № 360 (left side)



Ил. 1. С. И. Танеев. Композиционная рукопись обработки причастного стиха «Творяй ангелы», Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, г. Клин, шифр В 1. № 360 (правая страница)

Fig. 1. Sergey Taneev. Compositional manuscript of the arrangement of the communion verse “Tvoryay angely”, from the Pyotr I.Tchaikovsky’s Museum in Klin archive, code B 1 № 360 (right side)

Нотные тетради, содержащие рассматриваемые автографы Танеева, обозначены в архивном каталоге как «Эскизы и записи разных произведений, главным образом из Обихода» и «Увертюра на русскую тему. Эскизы — разнообразные контрапунктические упражнения, затем эскиз оркестровой партитуры».

Тип работы с материалом, отраженный в находящихся здесь рукописях, а также графический результат этой работы нуждаются, как представляется, в более точном терминологическом определении. Попытаемся разобраться: в чем заключается специфика анализируемых фрагментов, а в чем, напротив, — их сходство с уже атрибутированными образцами рукописей разных композиторов.

К типологии композиционных рукописей Танеева: Причастные стихи и Увертюра на русскую тему

Рассмотрим танеевские контрапунктические опыты, применяя к ним определения наиболее близких типов автографов. Обратимся при этом к терминологическим системам, которые, с одной стороны, характеризует своего рода универсальность, с другой — дифференцированный подход к тексту композиционных рукописей.

В качестве отправной терминологической платформы воспользуемся классификационными системами М. Г. Арановского и П. Е. Вайдман, ссылаясь, в основном, на текст двух исследований: «Рукопись в структуре творческого процесса. Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка. Римский-Корсаков. Чайковский. Рахманинов. Прокофьев» [Арановский 2009] и «Творческий архив П. И. Чайковского» [Вайдман 1988].

Примечательно, что Арановский, опирающийся на материал нотных рукописей различных композиторов, и Вайдман — исследователь, сосредоточенный на творчестве П. И. Чайковского, — делают во многом сходные выводы о стадиях творческого процесса и о типах рукописей, их отражающих.

Обе классификации относят *эскиз* к рукописям, фиксирующим процесс композиции, а именно — к «подготовительной стадии творческого процесса» [Арановский 2009, 20]. Однако данным термином обозначены разные явления. Классификационная палитра Арановского включает в себя три типа рукописей: *эскиз, черновик, беловик*. У Вайдман аналогичные типы квалифицированы иначе: *набросок, эскиз, автограф сочинения*[4].

[4] Назовем некоторые работы, в терминологической системе которых *эскиз* — не обобщающее наименование любой черновой рукописи, а обозначение определенного типа

Определение типа рукописи в работах обоих исследователей опирается на сходные критерии:

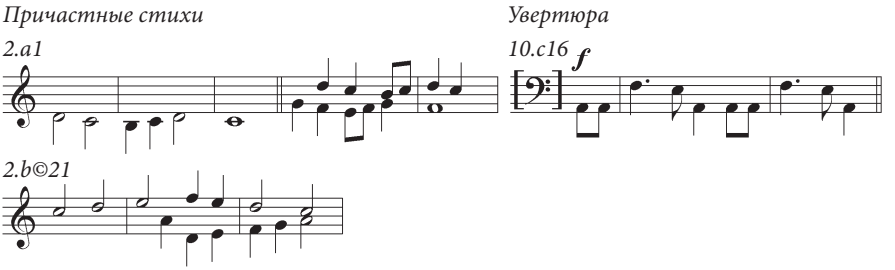
- внешние признаки текста: протяженность, полнота, характер письма;
- функция текста: мгновенная фиксация / проработка материала;
- структурное содержание текста: без явных композиционных признаков в силу краткости / с наличием композиционных моментов.

В рассматриваемых рукописях Танеева встречаются фрагменты, по внешнему виду и структурным параметрам соответствующие тем, что обозначены терминами *эскиз* в классификационной системе Арановского и *набросок* у Вайдман: они содержат «приблизительную, контурную, неполную, беглую запись, где отсутствует подробная проработка текста», при этом *выглядят*, как записи, которые «структурно не завершены, порой это лишь одна интонация, вертикальное звукосочетание или фрагмент мелодии» [Арановский 2009, 26; Вайдман 1988, 15]. Приведем некоторые из таких фрагментов [5]:

записей в процессе композиционной работы: Автографы П. И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину : Справочник. Вып. 1 / сост. К. Ю. Давыдова, Е. М. Орлова, Г. Р. Фрейндлинг. Москва, Ленинград : Музгиз, 1950. 96 с.; Автографы П. И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину : Справочник. Вып. 2 / сост. К. Ю. Давыдова. Москва : Музгиз, 1952. 332 с.; *Васильев Ю. В.* Становление художественного текста в творчестве П. И. Чайковского (на материале рукописей произведений 90-х годов): дис. … канд. искусствоведения. Ленинград, 1986; *Кирносова Е. Н.* Метод творческой работы Н. К. Метнера и особенности его художественного мышления (на материале рукописного архива): дис. … канд. искусствоведения. Москва, 1996; *Дулова Е. Н.* Источник музыкального текста : Современное эдиционное и текстологическое решение // Проблемы музыкальной текстологии: статьи и материалы. Москва : 2003. С. 135–149. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сборник 45); *Фатыхова (ван Домбург) Э. А.* Нотные рукописи А. К. Глазунова : опыт текстологического исследования: дис. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004; *Ганенко Н. С.* Камерно-вокальное творчество Танеева (опыт текстологического исследования): дис. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005.

Наряду с тенденцией к конкретизации значения понятия *эскиз* в текстологических исследованиях сохраняется и традиция более широкого и свободного употребления слова.

[5] Отдельные фрагменты композиционных рукописей из указанных источников нумеруются в таком порядке: номер напева причастного стиха или напева/напевов песен №№8–10 «Про татарский полон» из сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» [Римский-Корсаков 1951, 17–22]; буквенное обозначение сегмента/сегментов заимствованного напева (символом © отмечен сочиненный композитором материал); порядковый номер фрагмента в комплекте. Так, обозначение *2.a1* указывает на то, что, что работа ведется со вторым напевом, с его заглавным сегментом, и это первый фрагмент в комплекте рабочих фрагментов на данный напев. Кроме того, будем указывать над фрагментами конкретный комплект рукописного текста сокращенной надписью: *Причастные стихи* или *Увертюра*.

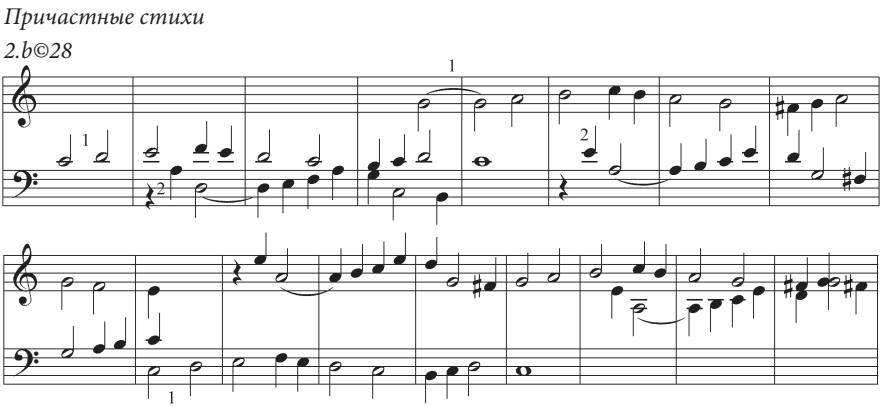


Ил. 2. С. И. Танеев. Композиционные рукописи обработок причастных стихов и Увертюры на русскую тему: краткие фрагменты

Fig. 2. Sergey Taneev. Compositional manuscripts of the arrangements of the communion verses and the Overture on the Russian Theme: brief fragments

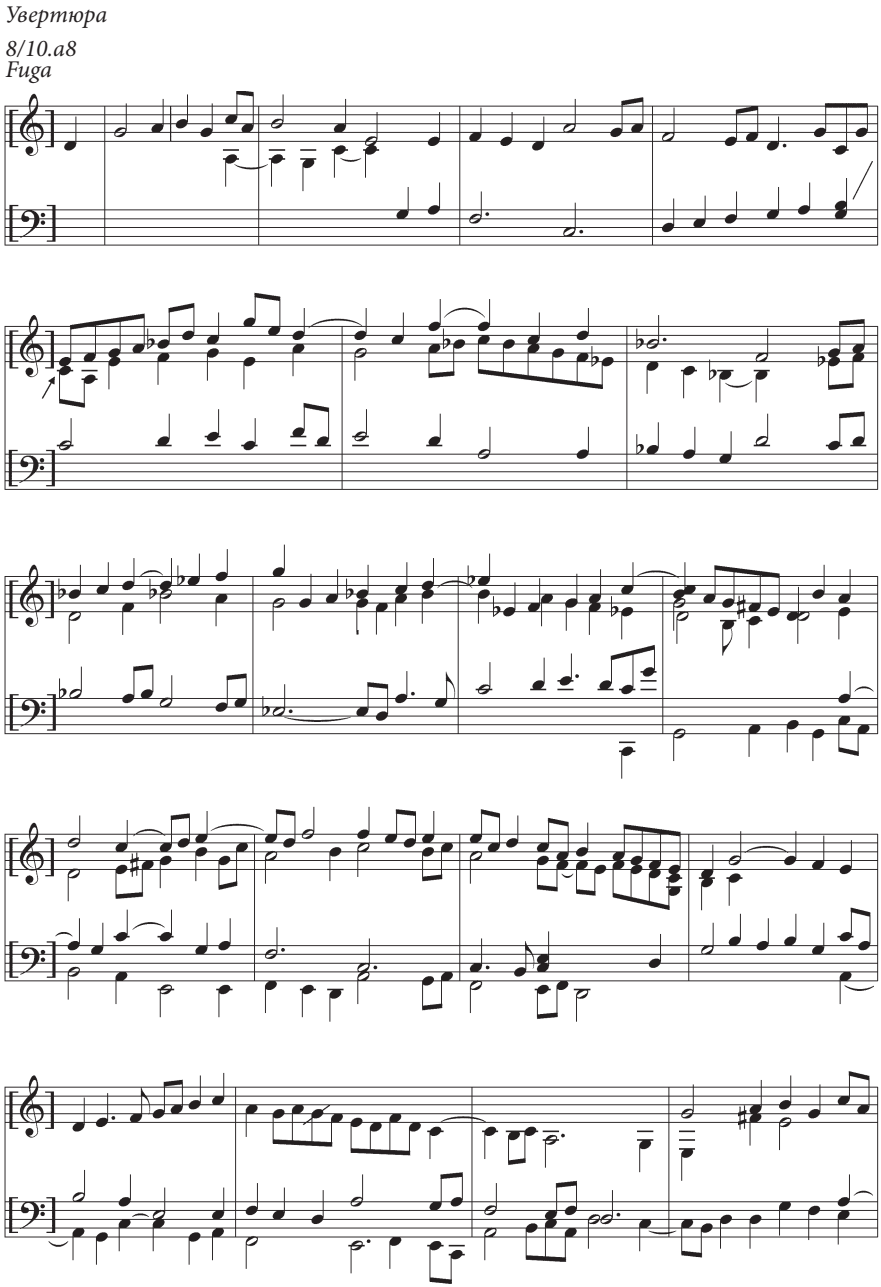
Большинство записей в рассматриваемых автографах Танеева по тем же параметрам — внешний вид и степень структурной проработанности — соответствует обозначенным Арановским и Вайдман как *черновик/эскиз,* — «они более развиты, нередко в них разработана вся фактура изложения материала», в них «нетрудно увидеть композиционные моменты» [Вайдман 1988, 15].

Некоторые построения представляют собой относительно крупные разделы, в которых легко узнаются признаки той или иной структуры, что иногда подкреплено автором вербально (например: *fuga, intermedia*), но чаще остается неоткомментированным. Протяженность таких фрагментов напрямую связана с продвижением контрапунктических соединений в многоголосной ткани:

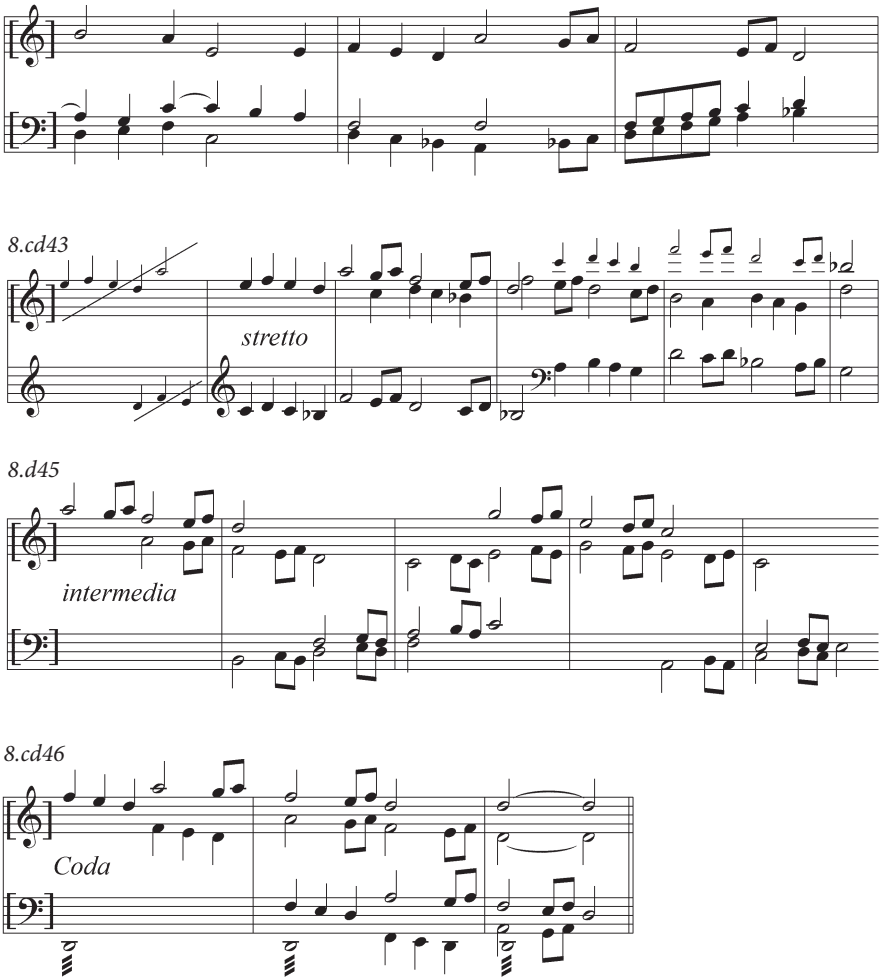


Ил. 3. (начало)

Fig. 3. (beginning)



Ил. 3. (продолжение)
Fig. 3. (continuing)

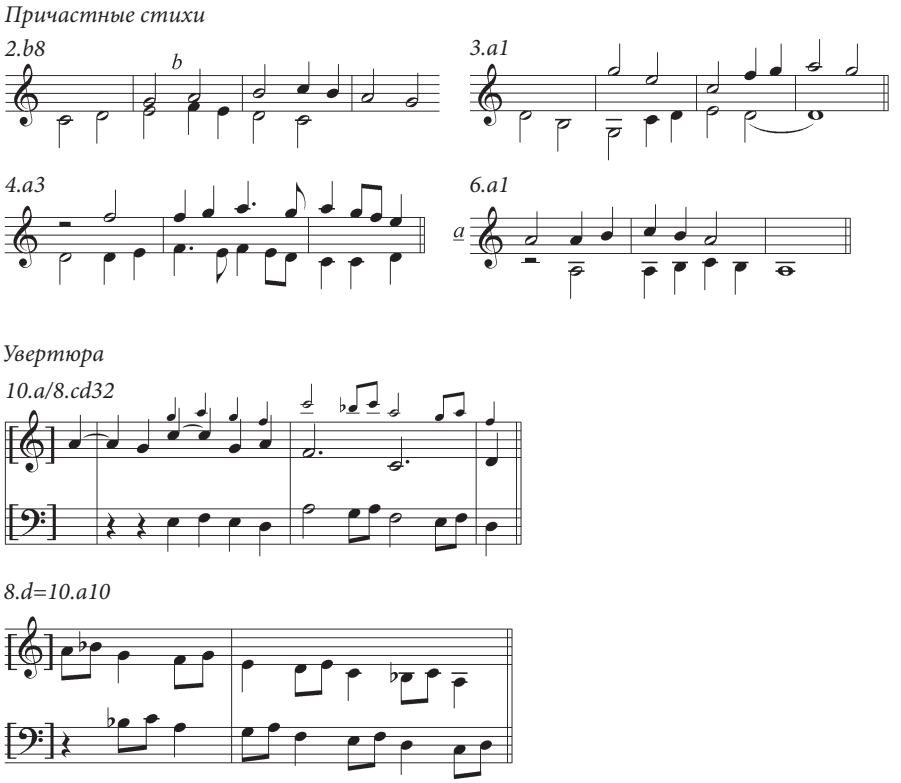


Ил. 3. С. И. Танеев. Композиционные рукописи обработок причастных стихов и Увертюры на русскую тему: развернутые композиционные фрагменты

Fig. 3. Sergey Taneev. Compositional manuscripts of the arrangements of the communion verses and the Overture on the Russian Theme: expanded fragments of compositions

Первые два построения — одно без комментария (из комплекта записей на «Творяй ангелы», второй причастный стих), второе, с пометкой *Fuga* (рукопись Увертюры), — экспозиции двойных фуг. В трех последующих построениях один и тот же материал (сегмент песни «Про татарский полон» №8) оказывается пригоден для воплощения различных композиционных функций — тематического уплотнения, связки, завершения, что обозначено Танеевым как *stretto, intermedia* и *Coda*.

Другие построения, более краткие, содержат лишь латентные и неоднозначные признаки общелогических композиционных функций — экспозиционных, развивающих или завершающих:



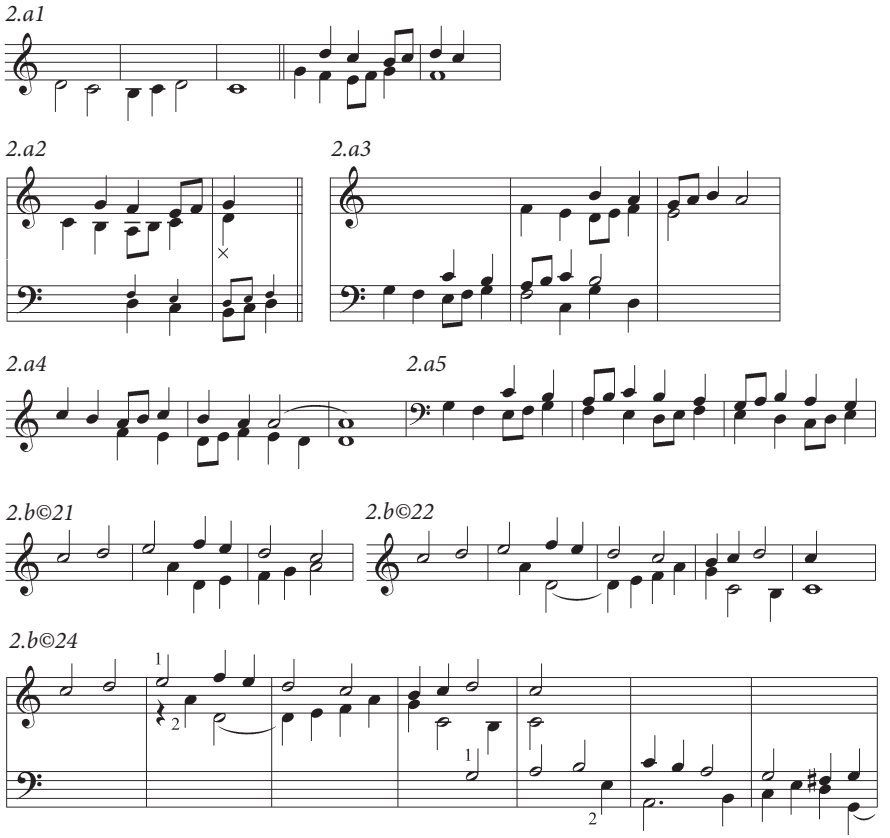
Ил. 4. С. И. Танеев. Композиционные рукописи обработок причастных стихов и Увертюры на русскую тему: лаконичные композиционные фрагменты

Fig. 4. Sergey Taneev. Compositional manuscripts of the arrangements of the communion verses and the Overture on the Russian Theme: concise fragments of compositions

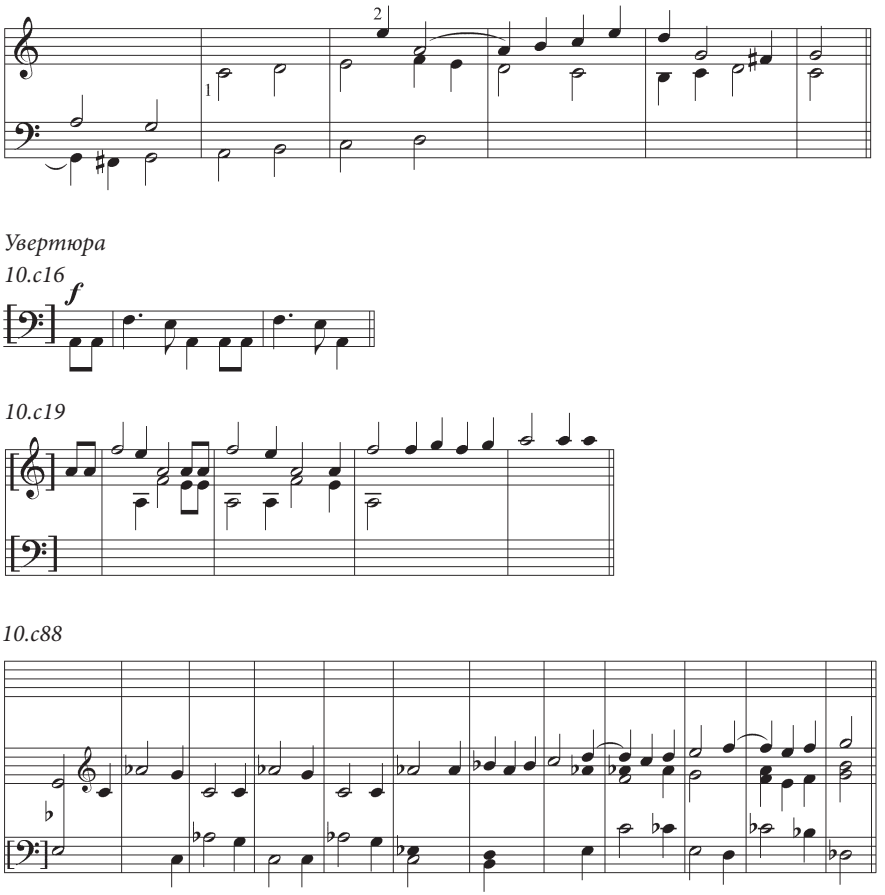
Конечные каноны в первых четырех фрагментах могут реализоваться и как типичные экспозиционные построения — с кварто-квинтовым и октавным интервалами вступления, — и как неэкспозиционные — в верхнюю децциму. Неимитационный контрапункт с удвоением одного из голосов в следующем построении краток, но свидетельствует о стремлении уплотнить фактуру — вероятно, в связи с развитием материала. Двухголосная каноническая секвенция — лаконичная подготовительная запись для какого-нибудь развивающего или связующего раздела.

Краткие опыты Танеева *выглядят* как *эскизы/наброски*, но по самой своей природе и функции ими не являются. Так, выписываемый бегло одноголосный сегмент или двухголосное соединение в контексте контрапунктической проработки не «запечатлевает момент рождения материала» и не «вызван задачей мгновенной фиксации» [Арановский 2009, 28; Вайдман 1988, 15]. Эти фрагменты предстают в качестве наглядно-практической, дозированной визуализации материала, предназначенного для данного типа «выделки». Материал появляется здесь *не впервые*. Его записи предшествует значительная аналитическая работа, иногда фиксируемая композитором, а иногда остающаяся за скобками. Покажем примеры таких кратких записей в контексте дальнейшей работы:

Причастные стихи



Ил. 5. (начало)
Fig. 5. (beginning)



Ил. 5. С. И. Танеев. Композиционные рукописи обработок причастных стихов и Увертюры на русскую тему: краткие сегменты в контексте контрапунктической работы

Fig. 5. Sergey Taneev. Compositional manuscripts of the arrangements of the communion verses and the Overture on the Russian Theme: concise segments of the contrapuntal work

Здесь приведены имитационные и неимитационные построения на один или несколько сегментов с изменением параметров: координат вступления риспост, количества голосов, протяженности имитирования. Это — подробная и методичная работа, направленная одновременно на сохранность заимствованного материала и на поиск разнообразных способов его функционирования в полифоническом неодноголосии.

Более протяженные, структурно оформленные контрапунктические опыты, подобно *черновикам* и *эскизам* в понимании М. Г. Арановского и П. Е. Вайдман, уместно считать полем работы над «материалом темы» или «материалом формы», это рукописи, «отражающие процесс материализации замысла» [Арановский 2009, 28–29; Вайдман 2000, 13]. Однако такие соединения не являются результатом направленного композиционного процесса. Они слишком многочисленны и созданы явно не в расчете на развертывание всего комплекта в одном сочинении; к тому же соединения слишком разнообразны — это не взаимозаменяемые варианты, а опирающиеся на один и тот же материал построения, зачастую противоположные по композиционным возможностям. Этот этап творческой и конструктивной работы *предваряет композиционное решение*, то есть является *прекомпозиционным*.

Контрапунктические штудии существенно отличаются от *черновиков/эскизов* и степенью «вероятностного характера». Арановский очень тонко уловил одно из базовых свойств *черновиков*, создаваемых композиторами послебетховенской эпохи: всё меньшая детерминированность выбора композитора внешними факторами, связанными с историко-стилевой традицией, композиционными нормами техники, всё бóльшее подчинение творческого решения «внутренним требованиям автора» [Арановский 2009, 24]. Порядок же возникновения контрапунктических опытов у Танеева, тип их записи и даже в некоторой степени их количество определены именно стилевыми нормами и техникой работы. Такое письмо в значительной мере прогнозируется в отношении как появляющегося из-под пера композитора предварительного текста, так и его композиционного потенциала. При контрапунктической отделке материала оценочные критерии композитора влияют на творческий процесс, но функционируют на столь рациональной основе, что почти исключают произвольность: материал «прописывает себя сам», продуцируя варианты — допустимые, возможные, хорошие и лучшие с точки зрения создателя, принявшего для себя определенные нормы контрапункта.

Опыты Танеева во многом напоминают *учебные работы* по классификации Э. ван Домбург (Фатыховой). Исследователь описывает учебные работы как фрагменты, «не являющиеся художественными сочинениями. Выделение их в самостоятельную группу обусловлено отсутствием признаков творческой рукописи.

Учебные работы определяются как автографы учебных заданий, упражнений, отражающие процесс обучения самого композитора или предназначенные для обучения других» [Домбург 2011, 58].

Другое описание подобного типа рукописей находим в статье Л. Гервер «Об одной „лабораторной работе“ Моцарта». Лабораторный опыт, созданный Моцартом в ходе обучения Т. Эттвуда, рассматривается как «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» [Гервер 2007, 87].

Поскольку Танеев опробовал различные технические приемы последовательно, такие фрагменты в рукописях многочисленны. Кроме того, они концентрируются на контрапунктическом тестировании мелодического материала, и в многоголосном изложении зачастую не содержат ничего, кроме этого материала. Данные штудии, безусловно, близки к работам, предназначенным для самообучения. Не случайно в архивном каталоге они названы *контрапунктическими упражнениями*. Однако здесь, в отличие от «школьных» экзерсисов, исследуются потенции материала для конкретного сочинения.

Помимо прочего, вышеприведенные термины не учитывают важнейший для атрибуции танеевских рукописей признак — конкретный вид композиционной техники.

Таким образом, к рассматриваемому типу рукописного текста оказывается неприложимо ни одно из уже используемых в научной литературе классификационных обозначений, и возникает необходимость ввести специальный термин, более точно соответствующий характерной для творчества Танеева предварительной работе на основе полифонической техники. Наиболее адекватным термином, отражающим специфику такой работы, представляется словосочетание *контрапунктические пробы*.

Контрапунктические пробы. Понятие, термин

Выражение *контрапунктические пробы* используется по отношению к автографам Танеева в работах Е. В. Вязковой, где имеет скорее описательный, нежели терминологический характер. Оно появляется в ходе анализа творческого процесса — одной из важнейших сфер интересов текстологии — и фигурирует у Вязковой в одном ряду с синонимичными «начальными, подготовительными набросками» и «тематическими пробами-вариантами» [Вязкова 1999, 93].

Чрезвычайно существенно, что Вязкова, авторитетный исследователь в области полифонии, определяет и техническое назначение контрапунк-

тических проб, и их место в творческом процессе композитора: «Как показывают тетради эскизов, первая из них обычно посвящена нахождению тематического материала, контрапунктическим пробам, планам и небольшим разделам композиции, вторая — работе с формой, композицией в целом. <...> Все тематические пробы-варианты рождаются у него будто бы легко, играючи. Смотришь и удивляешься: как же эта тема, только что без помарок записанная, удобна для стретты, канонической секвенции и т. д.» [Вязкова 1999, 93].

Сам Танеев словосочетания *контрапунктические пробы* не употребляет ни по отношению к учебным опытам, ни к прекомпозиционным испытаниям материала.

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 бóльшую точность, и даже эмоциональную окраску: *кропотливые изыскания, этюды-каноны, предварительные эскизы, заключающиеся в канонах, имитациях, двойных, тройных и т. п. контрапунктах* [Переписка 1951, 59–103, 173].

Авторская позиция, ви́дение профессиональной деятельности и способов ее осуществления раскрываются в ставших уже хрестоматийными высказываниях Танеева:

> «С. И. Танеев — П. И. Чайковскому
> Ипор,
> 18 августа нов. ст. 1880 г.
> <...> Некоторое время занимался писанием задач на мелодии из церковных сборников и *желал бы* со временем дойти до того, чтобы быть в состоянии на эти cantus firmus'ы написать нечто достаточно приличное, чтобы можно было исполнять не как контрапунктическую задачу, а как *композицию*» [Переписка 1951, 59].

Сквозь самоиронию в высказываниях Танеева проступает уверенное осознание своего индивидуального творческого метода:

> «С. И. Танеев — П. И. Чайковскому
> Селище,
> 19 июня 1881 г.
> <...> Но что меня смущает, это что при усидчивых занятиях фортепиано, при хождении в консерваторию, при шестнадцати часах уроков в неделю мне не останется времени на мои *кропотливые*

изыскания в области сухой и бесплодной, на мои творения, которыми я до сих пор, хотя изредка, обогащал музыкальное искусство» [Переписка 1951, 68].

«С. И. Танеев — П. И. Чайковскому
Селище,
31 июля 1881 г.
<...> Хочется дописать струнный квартет[6]. В настоящее время занимаюсь разработкою первой части и по-прежнему пишу множество предварительных эскизов, заключающихся в канонах, имитациях, двойных, тройных и т. п. контрапунктах. Образец и предмет подражания — Моцарт» [Переписка 1951, 71].

В начале 90-х годов, в связи с работой над «Орестеей», Танеев пишет Чайковскому:

«Над темами, которые имеют особенное значение и повторяются в нескольких местах оперы, я часто предпринимаю работы отвлечённые, без отношения к какому-либо определенному месту, делаю из них контрапунктические этюды-каноны, имитации и т. п.» [Переписка 1951, 173].

Несмотря на то, что сам Танеев не употребляет выражения *контрапунктические пробы*, оно кратко и емко отражает главные особенности различных построений, возникших в результате характерной полифонической работы над художественным произведением.

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

Для атрибуции контрапунктических проб необходимо наличие перечисленных свойств в комплексе.

Одноголосно выписанные сегменты, вслед за которыми производится *контрапунктическая работа*, естественно было бы отнести к контрапунктическим пробам в контексте дальнейшей направленности действий. В то же время *однократно* появившийся контрапункт может оказаться частью композиционного *черновика/эскиза*.

---

[6] Речь о первой части второго струнного квартета C-dur (в издании 1951 года Квартет № 8).

Неоднократность применения контрапунктической техники к материалу связана с определенной методикой работы, ее алгоритмичностью: мелосегменты в той или иной последовательности тестируются различными приемами. Не следует упускать из вида, что в многоголосных пробах сосуществуют первоначальное / первоначальные и производное / производные соединения. 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, снижает степень прогнозируемости композиционного результата, требуя принятия творческого решения; с другой стороны, свидетельствует не только о композиторском интересе, но и об интересе музыканта-ученого, что, как кажется, находит реализацию в трудах Танеева по теории контрапункта.

Конспективность нотации, зачастую содержащей лишь технически необходимое число голосов и фактурно, а иногда и структурно не прописанной со всей полнотой, связана с тем, что приемы лишь *пробуются*, намечаются. Конспективность — свойство, характеризующее контрапунктические пробы также с точки зрения их виртуальных композиционных возможностей, их пригодности для развертывания формы. Пробы или группы проб выступают в качестве неких компактных *первоначальных построений*[7], допускающих многообразное развертывание материала — в пространстве и времени, в фактуре и форме.

Т*ематическая значимость мелодического материала*, положенного в основу работы над пробами, проявляется в заботе о сохранности его исходных ритмоинтонационных свойств. Композитор не пытается изменить материал для удобства контрапунктирования, напротив, свойства мелодического первоисточника определяют его потенции к встраиванию 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 предполагая принципиальную множественность конкретных решений, обусловленных свойствами испытываемого материала и применяемыми к нему приемами — средствами контрапунктической техники.

Контрапунктические комбинации в рукописях Танеева предстают как локализованный и упорядоченный в пространстве документа набор

[7] Понятие *первоначальное построение* введено автором настоящей работы в статье «Первоначальное построение как закодированное сообщение» [Монич 2015, 26–36].

вариантов (Причастные стихи), или как множество проб, произвольно рассредоточенное среди других типов композиционных фрагментов (Увертюра)[8]. Испытание материала протекает целенаправленно, по установленному плану или по сиюминутной потребности, по ходу другого рода работы, спонтанно образуя «каталог» композиционных «деталей», необходимых для принятия дальнейших творческих решений. В любом случае, наличие контрапунктических проб свидетельствует о намерении автора скрепить форму полифонической техникой.

Заключение

Предварительная работа, которую проделывает на бумаге Танеев, необходима и естественна при обращении к полифоническому складу письма. Она соответствует стадиям прекомпозиционной работы, которые описываются в европейских музыкально-теоретических трактатах XVIII века: Inventio (Erfindung) — изобретение, замысел, Dispositio (Einrichtung, Eintheilung, Anlage) — планирование, Elaboratio (Ausarbeitung) — разрабатывание[9]. Владение навыками выделки материала на каждом этапе осознается композиторами того времени не только как признак мастерства, хорошей школы, но и как профессиональная необходимость.

Пятнадцатиуровневая система преобразования музыкального материала (loci topici), предложенная И. Д. Хайнихеном, современником И. С. Баха, в трактате «Новое изобретенное и дельное наставление <…> для совершенного изучения генерал-баса…», описывается А. П. Милкой как механизм «порождения множества элементов из одного исходного. Для музыки это — различные виды имитаций, приемы обращения, увеличения и уменьшения, использование всех видов сложного контрапункта (для двухголосных инвенций — двойного) и т. д.» [Милка 2001, 99]. Рассуждая на тему «Инвенция — так что же это такое?», автор упоминает многочисленные разработки по теме организации творческого процесса в трактатах баховских современников.

Как известно, Танеев приступил к глубокому теоретическому, аналитическому и практическому освоению контрапункта уже по окончании консерватории. В письме к П. И. Чайковскому от 10 августа 1881 года

---

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

[9] Последний этап — Decoratio (Zierde), отделка — относится к завершающей стадии композиционного процесса.

Танеев, опираясь на собственные наблюдения, рассуждает о том, «что делали католические композиторы» (Жоскен, Палестрина) с грегорианскими мелодиями в хоровых сочинениях. Композитор делится с учителем и другом своими выводами как открытием:

> «Меня всегда интересовало узнать, в каком виде является грегорьянский напев, например, в сочинениях Палестрины, где проводится этот напев, где кончается церковная мелодия и начинается свободное, ею не связанное сочинение. Ответа на это, полного *технического* разбора с этой точки зрения писателей строгого стиля я нигде не встречал. В прошлом году я привез с собою из Парижа сборники грегорьянских песнопений, и мне удалось к некоторым сочинениям подыскать *данные голоса*, те мелодии, которые послужили композитору для созидания *контрапунктического* сочинения. Вот некоторые формы, в которых обрабатывались данные голоса: <…> *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» [Переписка 1951, 75].

Порядок и характер действий Танеева при обработке церковных и народных напевов соответствует извлеченному им из этого анализа плану. Однако подробное и точное руководство по разного рода имитационной проработке *тематического* материала вполне могло быть почерпнуто Танеевым и у Ф. В. Марпурга из его «Трактата о фуге»; оба тома данного Трактата, хранившиеся в личной библиотеке композитора, снабжены множеством его помет. Анализ теоретических положений главы IV Трактата и соответствующих нотных примеров позволяет А. И. Янкус в статье «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)» охарактеризовать их как одну из «прекомпозиционных стадий сочинения фуги, в которой аналитическая нотная запись темы выявляет её пригодность к определённым и необходимым преобразованиям (сокращения, дробление, инверсионные изменения, имитация, в том числе стреттная) и собственно к следованию возможных вариантов в развертывании целого» [Янкус 2015, 9].

Различные факторы — традиции хранения рукописей, особенности творческого процесса, в ходе которого данный этап работы не фиксируется на бумаге, специфическая техника (для анализа взаимосвязи между контрапунктическим испытанием материала и готовым произведением необходимо мышление композитора — полифониста-практика) — становятся причиной того, что контрапунктическая прекомпозиционная работа нечасто оказывается в поле зрения музыковеда-текстолога.

Тем не менее, рукописные документы, свидетельствующие о применении системы предварительной контрапунктической работы, то и дело вызывают живой интерес исследователей-полифонистов с точки зрения положения этих автографов в творческом процессе.

Так, взаимодействие первоначального и окончательного текстов, *напоминающее* соотношение контрапунктических проб и законченного произведения, обсуждается в статье К. И. Южак «Переработка ранних фугетт для II тома ХТК». Автор пишет, что «предъявленная в экспозиции фугетты C-dur BWV 872a мера разнообразия превышает потенциал внутренней устойчивости, на который может рассчитывать тема. Следствием этого и являются ее распыление в фугетте и слабость — если не сказать эскизность — композиции, отмечаемая многими авторами» [Южак 2006, 129]. Однако «чрезмерное разнообразие» соединений, образованных структурно измененными вариантами темы, выглядящее как избыточное [поле контрапунктических проб] и входящее в противоречие с уравновешенностью конструкции целого, «не только не должно было быть камнем преткновения для Баха 1740-х годов, но, напротив, могло разжечь его интерес к доработке пьесы. Ибо в этот период великий мастер был занят творческим исследованием всего арсенала фуги и испытывал разные комбинации разработки тематизма — ладотональной, инверсионной, темпоритмической, орнаментальной и фактурно-контрапунктической» [Южак 2006, 129].

О сходной работе с темой вокальной фуги (вероятно, неоконченной) пишет А. И. Янкус в статье «Предварительная работа над фугой в рукописях Анны Амалии Прусской: система И. Ф. Кирнбергера». Принцесса Анна Амалия — отнюдь не мастеровитый композитор, но прилежный и хорошо обученный музыкант, следующий системе Кирнбергера (а соответственно, и баховской методике сочинения). Результатом композиторских усилий принцессы становится документ, где «на четырех листах зафиксирована работа над *материалом для фуги* — именно над *материалом*, а не над собственно композицией фуги, — напряженный поиск удовлетворительной темы, обдумывание необходимых параметров, позволяющих материалу

быть пригодным для будущей фуги» [Янкус 2008, 134–135]. Среди разнообразных записей, посвященных работе с материалом, немалое их число представляет «эксперименты с имитационными вступлениями и стреттами, то есть контрапунктические опыты с темой» [Янкус 2008, 135].

Предварительная контрапунктическая работа с тематическим материалом в периоды расцвета полифонического искусства — скорее «общее место», нежели нечто особенное. Ее наличие — зафиксирована ли она на бумаге или нет — необходимо в силу специфики техники композиции. По этой причине, думается, термин *контрапунктические пробы* может быть привлечен при исследовании не только рукописей Танеева — на протяжении всего его творческого пути, — но и автографов других композиторов-полифонистов различных эпох.

Литература

[1] Арановский 2009 — *Арановский М. Г.* Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка. Римский-Корсаков. Чайковский. Рахманинов. Прокофьев. Москва: Композитор, 2009. 340 с.

[2] Вайдман 1988 — *Вайдман П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 1988. 176 с.

[3] Вайдман 2000 — *Вайдман П. Е.* Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования (творчество и жизнь): автореф. дис. в форме науч. докл. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва: ЦНИЭИуголь, 2000. 67 с.

[4] Вязкова 1999 — *Вязкова Е. В.* О творческом процессе С. И. Танеева (по эскизным материалам кантат) // Процессы музыкального творчества. [Вып. 1] / отв. ред. Е. В. Вязкова. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 90–111. (Труды РАМ имени Гнесиных. Сб. 130).

[5] Гервер 2007 — *Гервер Л. Л.* Об одной лабораторной работе Моцарта // Процессы музыкального творчества. Вып. 9 / ред.-сост. Е. В. Вязкова. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 70–100. (Труды РАМ имени Гнесиных. Сб. 169).

[6] Домбург 2011 — *Домбург ван, Э. А.* Текстология в отечественном музыкознании. История, теория, практика: учебное пособие / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, каф. муз. воспитания и образования. Санкт-Петербург: Астерион, 2011. 96 с.

[7] Корабельникова, Вайдман 1987 — *Корабельникова, Л. З., Вайдман П. Е.* Вопросы текстологии в музыкознании // Методологические проблемы музыкознания / ред. Д. В. Житомирский и др. Москва: Музыка, 1987. С. 122–150.

[8] Милка 2001 — *Милка А. П., Шабалина Т. В.* Занимательная бахиана: [в 2 вып.]. Вып. 1. Санкт-Петербург: Композитор, 2001. 206 с.

[9] Монич 2008 — *Монич М. Л.* Эскизы к обработкам причастных стихов как одна из страниц предыстории учения Танеева // Александр Наумович Должанский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения / отв. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Сударыня, 2008. С. 142–160.

[10] Монич 2012 — *Монич М. Л.* Эскизы С. И. Танеева к обработкам причастных стихов // Страницы истории музыкальной культуры: новые архивные материалы: сб. ст. / сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2012. С. 118–127.
[11] Монич 2015 — *Монич М. Л.* Первоначальное построение как закодированное сообщение // Opera musicologica. 2015. № 3 (25). С. 26–36.
[12] Петров 2003 — *Петров Д. Р.* Предисловие // Проблемы музыкальной текстологии: статьи и материалы / ред.-сост. Д. Р. Петров. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 5–21. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 45).
[13] Переписка 1951 — *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма / сост. В. А. Жданов. Москва: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.
[14] Римский-Корсаков 1951 — *Римский-Корсаков Н. А.* Сто русских народных песен. Москва; Ленинград: Музгиз, 1951. 183 с.
[15] Танеев 1999 — *Танеев С. И.* Духовные сочинения / сост. Н. Плотникова. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 72 с.
[16] Шабалина 1999 — *Шабалина Т. В.* Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. Санкт-Петербург: Logos, 1999. 440 с.
[17] Южак 2006 — *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: [в 2 кн.]. Кн. 1. Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. 391 с.
[18] Янкус 2008 — *Янкус А. И.* Предварительная работа над фугой в рукописях Анны Амалии Прусской: система И. Ф. Кирнбергера // VIII баховские чтения. Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха / сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. Санкт-Петербург: Сударыня, 2008. С. 126–167.
[19] Янкус 2015 — *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) // Старинная музыка. 2015. № 3 (69). С. 8–14.
[20] Dadelsen 1958 — *Dadelsen von, G.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs // Tübinger Bach-Studien. Trossingen, 1958. Heft 4/5. 176 S.

© М. Л. Монич, 2021

Сведения об авторе

Монич, Мария Львовна

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1898-8697
SPIN-код: 6539-2605
e-mail: mari.pronina.74@mail.ru

Преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Contrapuntal Probes As a Special Type of a Music Manuscript

Monich, Mariia L.
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. In the mid 1870-s — beginning of 1880-s Sergey Taneev, inspired by the idea of the "Russian style," began to replenish his theoretical knowledge in the field on counterpoint and to practice polyphonic writing based on national melodic material: folk songs and Orthodox church chants. These studies resulted in numerous manuscript fragments, the purpose of which was not just self-training but there were also drafts for future pieces. The article is based on the documents from this period, including the drafts for unfinished choir arrangements of communion verses and an Overture on the Russian Theme, from the archive of Pyotr I. Tchaikovsky's Museum in Klin. The way Taneev works with the melodies of the communion verses as well as the songs "About the Tatar Captivity" is very particular: he tries each segment of the melody multiple times consistently applying different types of contrapuntal technique; this resulted in a large set of imitative and non-imitative fragments as well as fragments in which both types of polyphony are combined. For Taneev's time, such a method and the generated graphic text are unique. We would suggest introducing a term *contrapuntal probes* to describe it. These texts, determined by the polyphonic forms and techniques, are in many ways similar to the *drafts, sketches*, and *exercises* by Taneev which have already been thoroughly examined by Russian specialists. However, there are also essential differences, which implies a more precise and specific description and classification.

Keywords: *Sergey Taneev, music manuscripts, terminology of music textology, contrapuntal probe.*

Submitted on: 02.06.2020

Published on: 15.03.2021

For citation: *Monich, Mariia L.* "Contrapuntal Probes As a Special Type of a Music Manuscript". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 57–82 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.003.

Works Cited

[1] Aranovskiy, Mark G. (2009). *Rukopis' v strukture tvorcheskogo protsessa: Ocherki muzykal'noy tekstologii i psikhologii tvorchestva. Glinka. Rimsky-Korsakov. Tchaikovsky. Rakhmaninov. Prokofiev* [*Manuscript in the structure of the creative process: essays on music textology and creative psychology. Glinka. Rimsky-Korsakov. Tchaikovsky. Rakhmaninov. Prokofiev*]. Moscow: Kompozitor, 340 p. (in Russian).

[2] Vaydman, Polina E. (1988). *Tvorcheskiy arkhiv P. I. Tchaikovskogo* [*Pyotr Tchaikovsky's archive of creative work*]. Moscow: Muzyka, 176 p. (in Russian).

[3] Vaydman, Polina E. (2000). *Arkhiv P. I. Tchaikovskogo: tekstologicheskiye i biograficheskiye issledovaniya (tvorchestvo i zhizn')*: avtoreferat dissertatsii v forme nauchnogo doklada ... doktora iskusstvovedeniya [*Pyotr Tchaikovsky's archive: a textological and biographical study (life and work)*: summary of the Doctoral thesis delivered in a form of a paper presentation]. 17.00.02. Moscow: TSNIEugol', 67 p. (in Russian).

[4] Vyazkova, Elena V. (1999). "O tvorcheskom protsesse S. I. Taneeva (po eskiznym materialam kantat)" ["On Sergey I. Taneev's creative process (based on the drafts for his cantatas)"]. In *Protsessy musikal'nogo tvorchestva* [*The processes of music creativity*]. [Iss. 1]], edited by Elena V. Vyazkova. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, pp. 90–111. (Trudy RAM imeni Gnesinykh [Proceedings of the Gnessin Russian Academy of Music]. Collected papers 130) (in Russian).

[5] Gerver, Larisa L. (2007). "Ob odnoy laboratornoy rabote Mozarta" ["On one of Mozart's lab works"]. In *Protsessy musikal'nogo tvorchestva*. Vip. 9, edited by Elena V. Vyazkova. [*The processes of music creativity*. Iss. 9]. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, pp. 70–100. (Trudy RAM imeni Gnesinykh [Proceedings of the Gnessin Russian Academy of Music]. Collected papers 169) (in Russian).

[6] Domburg van, El'vira A. (2011). *Tekstologiya v otechestvennom muzikoznanii. Istoriya, teoriya, praktika* [*Textological studies in Russian music scholarship. History, theory, practice*]: schoolbook, Herzen University. St. Petersburg: Asterion, 96 p. (in Russian).

[7] Korabel'nikova, Lyudmila Z. & Vaydman, Polina E. (1987). "Voprosy tekstologii v muzikoznanii" ["The textological questions in musicology"] In *Metodologicheskie problemi muzikoznaniya* [*The methodological problems of musicology*], edited by Daniel V. Zhitomirskiy. Moscow: Muzika, pp. 122–150 (in Russian).

[8] Milka, Anatoliy P. & Shabalina, Tatyana V. (2001). *Zanimatel'naya bakhiana*: [in 2 iss.]. [*The amusing Bachiana*: [in 2 iss.]. Iss. 1. St. Petersburg: Kompozitor, 206 p. (in Russian).

[9] Monich, Mariia L. (2008). "Eskizy k obrabotkam prichastnykh stikhov kak odna iz stranits predystorii ucheniya Taneeva" ["Sketches to the arrangement of communion verses as one of the pages of the prehistory of Taneyev's Teaching"]. In *Aleksandr Naumovich Dolzhansky: sbornik statey k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [*Alexander Naumovich Dolzhansky: collection of articles on the 100th anniversary of his birth*], edited by Kira I. Yuzhak. St. Petersburg: Sudarynya, pp. 142–160 (in Russian).

[10] Monich, Mariia L. (2012). "Eskizy S. I. Taneeva k obrabotkam prichastnykh stikhov" ["Sergey I. Taneev's sketches to the arrangement of communion verses"]. In *Stranisy istorii muzykal'noy kul'tury: novye arkhivnye materialy* [*Page's musical history: the new archival material*], compiler and editor Tamara Z. Skvirskaya. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, pp. 118–127 (in Russian).

[11] Monich, Mariia L. (2015). "Pervonachal'noye postroyeniye kak zakodirovannoye soobshcheniye" ["Initial structure as a coded message"]. In *Opera musicologica*, no. 3 (2015), pp. 26–36 (in Russian).

[12] Petrov, Daniil R. (2003). "Predisloviye" ["Introduction"]. In *Problemy muzikal'noy tekstologii* [*The problems of music textology*], edited by Daniil R. Petrov. Moscow, pp. 5–21

(Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 45) (in Russian).
[13] Tchaikovsky, Pyotr I. & Taneev, Sergey I. (1951) *Pis'ma* [*Letters*], ed. by Vladimir A. Zhdanov. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 555 p. (in Russian).
[14] Rimsky-Korsakov, Nikolay A. (1951) *Sto russkikh narodnykh pesen* [*One Hundred Russian Folk Songs*]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 183 p. (in Russian).
[15] Taneev, Sergey I. (1999) *Dukhovnyye sochineniya* [*Spiritual compositions*], compiler Nataliya Plotnikova. Moscow: MGK imeni P. I. Tchaikovskogo, 72 p. (in Russian).
[16] Shabalina, Tatyana V. (1999) *Rukopisi I. S. Bacha: klyuchi k taynam tvorchestva* [*Johann Sebastian Bach's manuscripts: the keys to the mysteries of his creative work*]. St. Petersburg: Logos, 440 p. (in Russian).
[17] Yuzhak, Kyra I. (2006) *Polifoniya i kontrapunkt: voprosy metodologii, istorii, teorii* [*Polyphony and counterpoint: the questions of methodology, history, theory*]: [in 2 books]. Book 1. St. Petersburg: Sudarynya, 391 p. (in Russian).
[18] Yankus, Alla I. (2008) "Predvaritel'naya rabota nad fugoy v rukopisyakh Anny Amalii Prusskoy: sistema I. F. Kirnbergera" ["The preliminary work on the fugue in Anna Amalia of Prussia's manuscripts: Johann Philipp Kirnberger's system"] In *VIII bakhovskie chteniya. Rabota nad fugoy: metod i shkola I. S. Bacha* [*VIII Bach colloquia. Work on the fugue: the method and the school of Johann Sebastian Bach*], compiler Anatoliy P. Milka, edited by Kyra I. Yuzhak. St. Petersburg: Sudarynya, pp. 126–167 (in Russian).
[19] Yankus, Alla I. (2015) "Analiz materiala fugi c-moll dlya klavira solo K. F. Bacha v 'Traktate o fuge' F. V. Marpurga (k probleme predvaritel'noy raboty nad fugoy") ["The analyses of the material of Carl Philipp Emanuel Bach's c-minor clavier fugue in the 'Tractate on fugue' by Friedrich Wilhelm Marpurg"]. In *Starinnaya muzika* [*Early music*] № 3 (69). Moscow: Shans, pp. 8–14 (in Russian).
[20] Dadelsen von, G. (1958). "Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs". In *Tübinger Bach-Studien*. Trossingen. 1958. Heft 4/5. 176 S.

© Mariia L. Monich, 2021

About the Author

Monich, Mariia L.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1898-8697
SPIN-код: 6539-2605
e-mail: mari.pronina.74@mail.ru

Lecturer, PhD Applicant in Arts of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

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

С 2008 года осуществляет художественное руководство Фольклорным ансамблем Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Брюс Матер — композитор, пианист; родился в 1939 году. С 1966 по 2001 год профессор Университета Макгилла (Монреаль, Канада). Преподавал также в Университете Торонто (1964–1966), Монреальском университете (1970–1973), Парижской консерватории (1978 / 1979).

Bruce Mather — B. 1939. Composer, pianist. Professor of the McGill University (Montréal, Canada, 1966–2001). Also taught at the University of Toronto (1964–1966), Université de Montréal (1970–1973), Conservatoire de Paris (1978 / 1979).

Мария Львовна Монич — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургского музыкального училища имени М. П. Мусоргского и Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова. В 2007 году окончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — проф. К. И. Южак). Соискатель учёной степени кандидата искусствоведения. Основная область научных интересов — предыстория формирования теории контрапункта С. И. Танеева на основе его рукописных материалов. Участвовала в международных научных семинарах и конференциях в Санкт-Петербурге.

Mariia L. Monich teaches theory of music at Saint Petersburg Mussorgsky College of Music and Saint Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music. In 2007, she graduated from Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory where she studied musicology under the supervision of Professor Kira Yuzhak. Currently applicant for PhD in the Conservatory: her thesis is devoted to the formation of Sergei Taneev's theory of counterpoint, a study based on the analyses of Taneev's manuscripts. She has participated in many international seminars and scientific conferences in Saint Petersburg.

Анна Фёдоровна Некрылова — филолог, фольклорист, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения (1973), научный сотрудник Отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Член Союза театральных деятелей РФ (с 1991), член редколлегии журнала «Русская литература» и научного издания «Русский фольклор», член Комиссии по фольклористики при Международном Комитете славистов (2019). Окончила филологический факультет Ленинградского государственного университета (1967), где в семинаре В. Я. Проппа

Anna F. Nekrylova is a philologist, folklorist, theater critic, PhD of Arts (1973), researcher of the Department of Russian Folklore at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences. Member of the Union of Theater Workers of the Russian Federation (since 1991), member of the editorial board of the journal "Russian Literature" and the scientific periodical "Russian Folklore", member of the Commission on Folkloristics at the International Committee of Slavists (2019). Graduated from the Philological Faculty of the Leningrad State University (1967), where in Vladimir Ya. Propp's seminar she specialized in East

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 1. 2021

Подписано в печать 15.03.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 9,875. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1110-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru