

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

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

Редакционная коллегия:

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

Контакты:

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

Консультативный совет:

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

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

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

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

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

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

Содержание

От редакции 6

Статьи

Анатолий Милка

Цена ошибки 10

Марина Рыцарева

Миф о Бахе в популярной культуре 28

Татьяна Кюрегян

Иоганн Себастьян Бах
в музыкальном самосознании
Роберта Шумана 42

Тамара Твердовская

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

Андрей Денисов

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

Кира Южак

О тематической работе в трех фугах
Иоганна Себастьяна Баха 106

Мария Мониц

Учебная фуга Сергея Танеева
на баховскую тему 130

Алла Янкус

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

Марина Гирфанова

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

Лариса Гервер

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

Документы

Лариса Кириллина

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

Сведения об авторах 251

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

Информация для авторов 269

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

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

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

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

Advisory Board:

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

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

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

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

Contents

Editorial 7

Articles

Anatoly Milka

The Cost of Error 10

Marina Ritzareva

The Bach Myth in Popular Culture 28

Tatyana Kyuregyan

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

Tamara Tverdovskaya

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

Andrei Denisov

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

Kyra Yuzhak

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

Maria Monich

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

Alla Yankus

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

Marina Girfanova

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

Larisa Gerver

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

Documents

Larissa Kirillina

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

Contributors to this issue 251

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

Directions to contributors 269

Научная статья

УДК 781.42

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.007

Учебная fuga Сергея Танеева на баховскую тему

Мария Львовна Монич

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

mari.pronina.74@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1898-8697>

Аннотация. Статья посвящена одной из неопубликованных учебных fug С. И. Танеева — на тему fugи D-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (BWV 874), — хранящейся вместе с другими учебными работами начинающего музыканта в архиве Государственного мемориального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину. Здесь приведены полная расшифровка fugи и ее анализ, а также прокомментированы правки, внесенные в нотный текст Н. А. Губертом, что позволяет расширить и уточнить представления о становлении Танеева-композитора, педагога и ученого.

Обсуждение его первой написанной целиком fugи поднимает многие, притом весьма различные, вопросы — о формировании отечественной системы профессионального музыкального образования; о методике преподавания контрапункта и fugи; о глубинной связи музыкального материала и возникающей на его основе композиции; о проблемах стиля и техники.

При всей несхожести двух fug — баховской и танеевской — в них оказываются воплощены сходные музыкальные идеи, и лежат они в области применения сложного контрапункта.

Ключевые слова: *Сергей Иванович Танеев, Иоганн Себастьян Бах, Николай Альбертович Губерт, учебная fuga, теория fugи, теория контрапункта*

Для цитирования: *Монич М. Л. Учебная fuga Сергея Танеева на баховскую тему // Opera musicologica 2024. Т. 16. № 4. С. 130–159.*

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.007>

© Монич М. Л., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.007

Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme by Bach

Maria L. Monich

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
mari.pronina.74@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1898-8697>

Abstract. This article is dedicated to one of the unpublished student fugues by Sergei I. Taneyev — based on the theme of the D major fugue from Book II of J. S. Bach's *The Well-Tempered Clavier* (BWV 874) — which is preserved along with other early works from the young musician in the archive of the Pyotr I. Tchaikovsky State Memorial Museum-Reserve in Klin. The complete transcription of the fugue and its analysis are presented here, along with commentary on the revisions made to the musical text by Nikolai A. Hubert. This allows us to expand and clarify our understanding of the formative period in Taneyev's development as a composer, teacher, and scholar.

The discussion of his first fully composed fugue raises many and quite different questions: about the formation of the Russian system of professional music education, about the methodology of teaching counterpoint and fugue, about the deep connection between musical material and the composition that emerges from it, as well as issues of style and technique.

In spite of all the differences between the two fugues — Bach's and Taneyev's — they embody similar musical ideas, particularly in their application of double counterpoint.

Keywords: *Sergei I. Taneyev, Johann Sebastian Bach, Nikolai A. Hubert, student fugue, theory of fugue, theory of counterpoint*

For citation: Monich, Maria I. Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme by Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 130–159. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.007>

© Maria I. Monich, 2024

Учебная fuga Сергея Танеева на баховскую тему

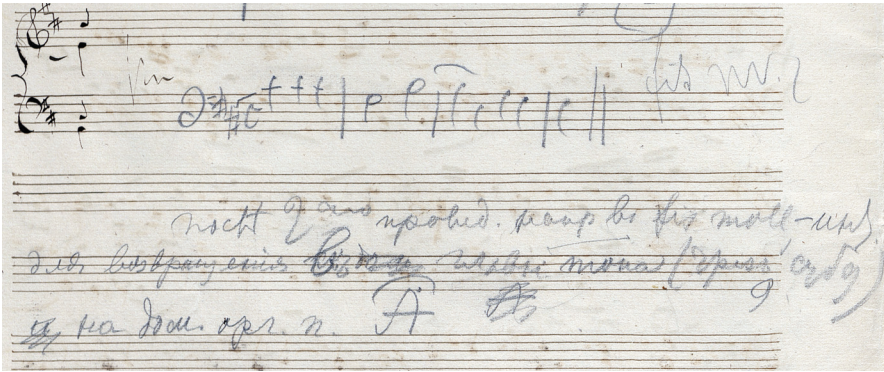
В течение трех учебных сезонов — с 1871/1872 по 1873/1874 гг. — Сергей Танеев проходил курс контрапункта, фуги и формы в классе Николая Альбертовича Губерта [Корабельникова 1974, 32]. Н. А. Губерт — выпускник Санкт-Петербургской консерватории, соученик и друг Г. А. Лароша и П. И. Чайковского, ближайший сподвижник Н. Г. Рубинштейна в организации Московской консерватории, преподаватель специальных теоретических дисциплин и сочинения, музыкальный критик, в 1881–1883 — директор Московской консерватории. И хотя область контрапункта для Губерта, в свое время прошедшего этот курс у Н. И. Зарембы¹, не была предметом специального, направленного внимания и заботы, на его уроках, безусловно, интерес С. И. Танеева к полифонии формировался и укреплялся.

В архиве Клинского государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского (далее — ГМЗЧ) хранятся тетради с fugaми Танеева (1872–1873), которые появились в ходе его занятий с Губертом (фонд Танеева, шифр В¹ № 525–528). В этих тетрадях молодой композитор работает по плану, очевидно, заданному педагогом: сочиняет множество тем, пишет к ним ответы и противосложения, создает каркасы экспозиций, в которых подробно прорабатывает то проведения, то интермедии, сочиняет фуги различного композиционного типа. Но в *Тетради 2* (В¹ № 526), озаглавленной так самим Танеевым, на одной из страниц записана — карандашом, рукой Николая Альбертовича Губерта — тема И. С. Баха (ил. 1²).

Это тема фуги D-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (BWV 874); здесь она представлена вдвое более крупными длительностями и сопровождается планом-комментарием:

¹ Н. И. Заремба — ученик и убежденный последователь А. Б. Маркса. М. И. Чайковский упоминает в биографии своего знаменитого брата, что Заремба вел курс контрапункта, опираясь на только что вышедший учебник Г. Беллермана, что, «кажется, <...> первоначально было уступкой настоятельному требованию Рубинштейна» [Чайковский 1997, 149]. На какие труды опирался Заремба в курсе фуги, не установлено.

² Автор благодарит администрацию и сотрудников Государственного мемориального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину за предоставленные копии материалов (договор № 25/КФ-24).



Ил. 1. Автограф Н. А. Губерта в тетради С. И. Танеева.

© ГМЗЧ, В¹ № 526, л. 3 (оборот)

Fig. 1. Autograph of Nikolai A. Hubert in the notebook of Sergei I. Taneyev

© The Tchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code В¹ № 526, verso of Sheet 3

После 2^{го} провед[ения] направ[иться] в fis-moll — интерм[едию]
для возвра[щения] в главн[ую] тонал[ьность] (через субд[оми-
нанту] G) на дом[инантовом] орг[анном] п[ункте] A³.

После краткого руководства к действию следуют выполненные Танеевым два варианта фуги на баховскую тему: черновой, с пропуском тактов на местах проведений и без заключительной части, и завершенный, чистовой.

Оба варианта содержат комментарии и правки Губерта. В черновом варианте Губерт корректирует фактурный план вступления голосов. Вместо использованного Танеевым парного несмежного распорядка (нечетные — четные голоса: сопрано-тенор, альт-бас) наставник советует идти от крайних голосов к средним (сопрано-бас-тенор-альт). Такой план ближе к баховскому (он — обращение баховского), но перегруппировка голосов предложена, скорее всего, чтобы устранить тесситурный повтор в сопрано и альте. Кроме того, преподаватель выписывает на полях однонаправленный вариант вступления голосов от сопрано к басу. В завершенной фуге правки в основном касаются голосоведения, а также гармонических нюансов. На ил. 2 приведена расшифровка чистового ва-

³ Текст комментария расшифрован и приводится в современной орфографии.

рианта фуги, а все места правок педагога обозначены соответствующим количеством звездочек ⁴.

Примечательно, что это первая из учебных фуг Танеева, написанная целиком, от начала и до конца, и единственная, написанная на чужую, притом заданную, тему ⁵:

Ил. 2. С. И. Танеев. Учебная фуга D-dur на тему Баха, чистовой вариант, расшифровка. ГМЗЧ. В¹ № 526. Л. 4 об, 5

Fig. 2. Sergei Taneyev. Educational fugue in D major on Bach's theme, final version, transcription. The Tchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code В¹ № 526, verso of sheet 4, sheet 5



⁴ Над нотным текстом автором статьи обозначены параметры проведений (например: I D — тему исполняет верхний голос в D-dur) и порядковые номера интермедий (II₁ — первая интермедия).

⁵ На обороте титульного листа *Тетради 1* (В¹ № 525), на нижней строке двустроичной системы со скрипичным и басовым ключами, рукой Танеева записана та же тема Баха, в тех же длительностях, что и в записи Губерта, но без ключевых знаков и от *f* (то есть с тритоном!) Выяснить достоверную историю этой записи и интерпретировать ее назначение не представляется возможным. Однако не исключено, что интерес к баховской теме возник у самого Танеева еще в начале освоения курса фуги. Впрочем, предположение, что запись появилась позже, в ходе работы с заданной темой, правдоподобно в той же мере.

26 IV fis * II cis

33 I₃ I fis

40 III cis ** II₄

47

54 ***

62

69 III D **** II A ***** II₅

(Окончание см. на след. стр.)

(Окончание)

77 ID IV A ***** И6

85 *****

В Таблице 1 исправления Н. А. Губерта сопоставлены с текстом Танеева и снабжены комментариями.

Таблица 1. Исходный текст С. И. Танеева и правки Н. А. Губерта

Table 1. Original text by Sergei I. Taneyev and revisions by Nikolai A. Hubert

Исходный текст	Правка
Выключен голос, убрано задержание, обеспечено вступление темы в альте после паузы	
Добавлено задержание, сделавшее каданс более весомым	

Исходный текст	Правка
	
Предложен более интенсивный вариант с цепочкой доминант	
	
Устранена некосвенная нона в паре сопрано-бас	
	
Убран скрытый параллелизм в паре сопрано-тенор	
	
Активизировано движение альты	
	
Предложен более устойчивый и весомый каданс	

Хотя план, предложенный Губертом, лишь намечает контуры фуги, — не прописано, что делать в средней и заключительной частях, — Танеев-ученик, по всей вероятности, успешно справляется с поставленной задачей. После второй темо-ответной пары изложений экспозиции⁶ он модулирует в *fis-moll* и, не останавливаясь на этом, проводит тему по всем голосам в *fis-moll* и *cis-moll*; и только затем в большой 25-тактной интермедии происходит возвращение в *D-dur* через *e-moll* и *G-dur*. После протяженного органного пункта доминанты к *D-dur* наступает заключительная часть фуги, где тема проходит во всех голосах в экспозиционных тональностях. Композиция соответствует типу так называемой *школьной* фуги в ее самом простом, базовом виде⁷.

Даже при беглом знакомстве с танеевской фугой обращает на себя внимание то, что в ней нет ни одной стретты — и вряд ли они могли здесь быть, ведь ученик выполняет первое задание на целую фугу. В связи с этим возникает ряд вопросов: ориентировался ли при сочинении Танеев (ориентировал ли его Губерт?) на фугу Баха и если да, то на какие именно ее свойства?⁸ Какие задачи, помимо прописанных в тетради, ставил перед учеником педагог? Почему для написания первой фуги целиком была взята, во-первых, тема *чужая*, а во-вторых, именно *эта*?

О фуге D-dur (BWV 874) И. С. Баха

Фуга Баха — простая четырехголосная стреттная фуга, в которой каноны на тему, появляясь уже в строгой части, выстраиваются в череду все более сложно устроенных контрапунктических опор композиции.

⁶ Как известно, термин *проведение* со временем менял свое значение. По всей вероятности, в обсуждаемом комментарии Губерт понимает под проведением именно темо-ответную пару вступлений, как об этом, например, пишет Л. Бусслер: «всякое соединение вождя и спутника для образования имитации называется проведением» [Бусслер 1909, 103]. В то же время «полным» проведение считалось «если тема перебивает во всех голосах» [Маркс 1872, 274]. Анализ учебных работ Танеева показывает, что именно такие *полные* проведения служили структурной ячейкой всех разделов его фуг, причем соотношение вступлений в проведениях чаще всего кварто-квинтовое, как и в экспозиции. Сегодня проведением называют «отрезок фуги, в котором один из голосов излагает тему» [Милка 2016, 119].

⁷ Для простейшей *школьной* фуги рекомендуются три проведения (полные, чрезмерные или неполные — варианты оговариваются), соответственно, она имеет контуры трехчастной формы с репризой (точной или со сжатым — стреттным — проведением), предваряемой органным пунктом; в средней части применяются функциональные модуляции в тональности диатонического родства (ладово-контрастные) [Рихтер 1873, 90–117; Бусслер 1917, 109–110].

⁸ Указание *направ[иться] в fis-moll* как точку завершения экспозиции свидетельствует о том, что Губерт мог ориентироваться именно на баховскую фугу.

Особенности баховской фуги определяются, прежде всего, свойствами ее темы. При кажущейся простоте она во многих отношениях неоднозначна.

1. Она двойственна в функциональном и даже в тональном аспектах. В заглавной, протяженной ее части утверждается *G-dur* (хотя тема и начинается с I степени *D-dur*), а в клаузульной, стремительной и активной, — *D-dur*. Гармонически тема может быть воспринята и трактована различным образом уже потому, что в ее скачках формируются и непосредственно следуют одно за другим *G-dur*'ное и *e-moll*'ное трезвучия (ил. 3), что позволяет интерпретировать тему не только как обычный полный кадансовый оборот (T-S_(IV или II)-D-T) в *D-dur*, но и как насыщенную отклонениями его детализацию (V/G-G-V/e-e-V/D-D). В любом случае тонику *D-dur* как отправной пункт задает окончание прелюдии: собственно же тема фуги содержит только приму тонического трезвучия:



Ил. 3. Тема фуги И. С. Баха (BWV 874): ее гармонические интерпретации

Fig. 3. The theme of J. S. Bach's fugue (BWV 874): its harmonic interpretations

Функциональная неоднозначность темы не только наделяет ее особым динамизмом, внутренним напряжением, но и становится причиной и поводом к образованию по-разному гармонически организованных построений. Так, начальные ходы темо-ответной пары вступлений согласуются (на расстоянии) подобно вопросу-ответному построению⁹. В экспозиционной стретте (тт. 5–7) «вопрос» и «ответ» следуют непосредственно друг за другом, начало респосты соединяется с кадансом пропосты в *D-dur*, а ее окончание «теряется», перетекая в каноническую секвенцию интермедии. Таким образом, вторая пара экспозиционных вступлений активно подтверждает главенство *D-dur*. В первой стретте после экспозиции (с полутактовым расстоянием вступления и с обратным порядком следования участников диалога: ответ → тема; тт. 14–16)

⁹ И в экспозиции, и в свободной части тема представляет основную тональность, либо заканчиваясь в ней, либо начинаясь. Особенно ярко звучит *D-dur* в первой стретте с октавными интервалами и минимальным расстоянием вступления (одна четвертная). Здесь не только начала всех трех вступлений (от *a*, *a*² и *a*¹), но и окончание стретты утверждают тонику *D-dur* — благодаря высотному сдвигу кадансового мотива в среднем голосе (тт. 27–29). Последнее проведение фуги — магистральная стретта — также начинается вступлением темы в позиции ответа.

основная тональность звучит не только неоспоримо (и в начальной, и в завершающей фазе стретты), но и функционально полно, уравновешенно, что побуждает задуматься о контексте (фактурном, композиционном, синтаксическом), в котором тема родилась у Баха, а также о роли данного проведения в композиции фуги. Каждое из последующих стреттных проводений представляет свой вариант развертывания гармонической идеи, образуя одну из важных драматургических линий фуги.

2. Тема обладает мощным энергетическим зарядом, который рождает и поддерживает безостановочное движение на протяжении всей фуги. Ритмический повтор 1-тактной фразы с расширенно-ямбическим началом¹⁰ создает периодичность, однако последние полторы четвертных и паузирующая восьмая в тему уже не входят. Таким образом, наряду с периодичностью, которую тема актуализирует не до конца, в ней четко слышны три фазы — с активным, устремленным движением по краям и «зависающей» синкопой в центре. Взаимодействие звуковысотной и ритмической сторон темы — тоже непростое: так, заложенный в ней *кварто-квинтовый зигзаг*¹¹, являющийся, по наблюдениям А. Н. Должанского, «чрезвычайно характерным для интонации в баховской теме» [Должанский 1941, 71], оказывается на стыке повторяющихся ритмофигур и попадает в зону ритмического ускорения, что усиливает внутреннюю напряженность и без того активного движения.

3. Тема пригодна для интенсивного контрапунктирования самой себе, и это ее свойство обнаруживается еще до появления в фуге первой стретты¹², так как все противосложения (как и все интермедии), вырастают из материала темы. Противосложения баховской фуги можно назвать удержанными лишь с некоторой натяжкой: в них появляются элементы темы¹³, которые не только перемежаются новым материалом, но свободно комбинируются, складываясь всякий раз в новую горизонталь. Результатом такого процесса оказывается их контрапункт, опробованный

¹⁰ Расширенный ямб — термин, введенный И. А. Браудо [Браудо 1961, 61].

¹¹ В этой теме зигзаг начинается с *квинт* (I↘IV, VI↘II↗V). Но и в нотном примере у Должанского, иллюстрирующем сам принцип зигзага, представлена нисходящая по секундам секвенция ниспадающих квинтовых и восходящих квартовых скачков.

¹² Первая стретта появляется уже в экспозиции — во второй темо-ответной паре вступлений.

¹³ Сегментация темы в данном случае не имеет отношения к музыкальному синтаксису. То, что происходит в контрапунктическом плане, сродни делению на *отделы* в каноне. Но здесь, поскольку фрагменты материала соединяются не только в имитационных структурах, предпочтем структурно нейтральные наименования *элементы*, или *фигуры* темы.

еще до активного стреттного испытания темы. На протяжении первых шести тактов фуги возникают все возможные двухголосные контрапунктические комбинации трех тематических фигур (на *ил. 4* они обозначены скобками и цифрами), которые станут основой будущих стретт:



Ил. 4. И. С. Бах. Фуга BWV 874, тт.1–6.
Контрапункт элементов темы

Fig. 4. J. S. Bach. Fugue BWV 874, meas. 1–6.
Counterpoint of the thematic elements

В стреттах же с минимальным расстоянием вступления (они появляются во второй половине фуги, после каданса в *fis-moll* в середине т. 27), помимо уже опробованных соединений появляются новые, подразумевающие существование первоначального многоголосного канонического построения (*ил. 5*). Поскольку в фуге использовано пять временных позиций вступления темы в стреттах, можно предположить, что таким построением послужил пятиголосный канон¹⁴.

Кадансирующий мотив темы становится материалом многочисленных секвенционных построений (как канонических, так и простых) в интермедиях. Канонические секвенции часто продлевают имитационный контакт, возникающий в проведении между темой и противосложением (подобным образом вводится половина интермедий — $I_2, I_4, I_7, I_8, I_{10}$).

¹⁴ Танеев-педагог был убежден, что образование полных (и притом многоголосных) стретт не может быть результатом случайности и темы таких фуг были сочинены как каноны [Танеев 1967, 32]. О подобном многоголосном каноне как конструктивной основе заглавной фуги первого тома ХТК, записанном и прокомментированном Танеевым в начале 1880-х, а также о самой идее первоначального построения подробнее см. в статьях: [Монич 2015, 26–36; Монич 2023, 171–178]. В каноническом построении важна фиксация всех необходимых временных позиций темы, интервальное же соотношение голосов в извлекаемых парах, тройках и т. д. может быть изменено.



Ил. 5. Пятиголосный канон как первоначальное построение фуги И. С. Баха BWV 874

Fig. 5. Five-voice canon as the initial structure of the J. S. Bach's Fugue BWV 874

Особую певучесть и широту дыхания приобретают те из них, в которых краткий кадансовый мотив обретает мелодическое продолжение, порождая несимметричные имитационные структуры (I_4 , I_{10}). Подвижность, гибкость и свобода появляются и в секвенциях с равными расстояниями вступления, когда меняются шаг секвенции и распределение материала по голосам (I_7).

Думается, важнейшая роль подвижного контрапункта в фуге Баха не нуждается в подтверждении подсчетами показателей сложного контрапункта.

О фуге Танеева (ГМЗЧ, В¹ № 526)

Это простая четырехголосная фуга, в которой контрапунктическая работа — притом без участия стретт — весьма разнообразна: и в проведениях с удержанным материалом, и в интермедиях.

При анализе контрапунктической работы Танеева в учебной фуге следует учитывать, что конспекты лекций об имитационной технике и двойном контрапункте, а также практические упражнения Танеева по этим темам не обнаружены. Сохранились тетради по простому контрапункту строгого стиля, осваиваемого по системе разрядов И. Й. Фукса (В¹ № 518–519), а также отдельные лекции из курса фуги (В¹ без номера в тетради «Форма и фуга»). Л. Корабельникова делает вывод, что в курсе Губерта «не было <...> обширной работы над имитационной техникой» [Корабельникова 1974, 34]. Тем не менее, учитывая интерес Танеева в будущем к имитационной технике и технике сложного контрапункта, проанализируем здесь их применение подробно.

Контрапунктическая работа в проведениях

Примечательно, что противосложения Танеев сочиняет в тех же длительностях, какие составляют ритмическое течение самой темы, то есть, следуя Баху, он настроен на комплементарные отношения между темой и противосложениями¹⁵.

Противосложения фуги Танеева, подобно противосложениям фуги Баха, удержаны лишь частично — по сути, это несколько стабильных мелодических образований, производных от темы; назовем их фигурами (ил. 6). Первая фигура — квинтэссенция скачков темы в ритме ее инициального и кадансирующего мотивов, третья — транспозиция последнего, остальные опираются на поступенное завершение темы, различаясь направлением и ритмом¹⁶:

Ил. 6. Удержанные фигуры противосложений в фуге Танеева

Fig. 6. Retained counter-subject figures in Taneyev's Fugue



Фигура 1 появляется как контрапункт к ответу и дальше взаимодействует с темой в вертикально-подвижном, а также во вдвойне-подвижном контрапункте (Таблица 2).

Фигура 2 присоединяется к теме в третьем проведении и в дальнейшем также оказывается подвижной — она перемещается относительно темы и по вертикали, и в обоих направлениях одновременно (Таблица 3).

Фигура 3, впервые контрапунктирующая теме также в третьем проведении, то подхватывает, то, напротив, предвосхищает ее кадансирующий оборот, вступая с ним в имитационные отношения. Образующиеся имитации объединяют соседние проведения и становятся основой последующих интермедий (как и в фуге Баха!) (Таблица 4).

¹⁵ В связи с этим возникает еще один вопрос: как помнил тему Баха Губерт (или сам Танеев) — только на слух или еще и визуально? Или запись крупными длительностями была вызвана дидактическими целями? В любом случае и учитель, и ученик, безусловно, воспринимали четвертные длительности как легкие и подвижные.

¹⁶ Фигуры приведены в том порядке, в каком они появляются в фуге, и на соответствующей высоте.

Таблица 2. Контрапункт темы и фигуры 1

Table 2. Counterpoint of the theme and figure 1

 Первоначальное соединение	 Перестановка в $J_V = -14$
 Перестановка в $J_V^h = +\frac{1}{-1}$	 Перестановка в $J_V = -7$

Таблица 3. Контрапункт темы и фигуры 2

Table 3. Counterpoint of the theme and figure 2

 Первоначальное соединение	 Перестановка в $J_V^h = +\frac{1}{-3, 0, -9}$
 Перестановка в $J_V^h = +\frac{1}{+4}$	 Перестановка в $J_V = -9$

Таблица 4. Имитационные структуры, образованные контрапунктом темы и фигуры 3

Table 4. Imitative structures formed by the counterpoint of the theme and figure 3



Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда, $Jv=-9$



Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PB=1$ т., $Jv=-5$,
переходящая в трехголосную имитацию и двухголосную каноническую секвенцию
1-го разряда с $PB=\frac{1}{2}$ т., $Jv=-13$

Фигура 4 — нисходящее гаммообразное движение — возникает на подходе к кульминации свободной части и заполняет все контрапунктирующие голоса в *fis-moll'*ном проведении. Поступенное движение легко смещается относительно темы по высоте и по времени, меняет свое направление, а также оказывается ритмически вариантным¹⁷; на основе гаммообразного движения образуются каноны, контрапунктирующие теме; в тт. 38–41 это несимметричная цепь канонов¹⁸ (Таблица 5).

Фигуры контрапунктируют теме не только поодиночке, но и вместе¹⁹ (Таблица 6).

¹⁷ В обращенном варианте и с метрическим сдвигом эта фигура совпадает со второй.

¹⁸ Классификация, введенная С. И. Танеевым в «Учении о каноне», может быть применена к каноническим построениям с несколькими основными частями (наподобие цепей стретт). Однако для характеристики цепей канонов/стретт по соотношению состояний вступления лексически удобнее вместо 1-го и 2-го разрядов использовать синонимичные им термины *симметричная* и *несимметричная* [Пустыльник 1975, 16, 63].

¹⁹ В Таблице 6, в отличие от предыдущих, показаны не только неизменные фигуры в контрапункте с темой (отмечены сплошными скобками), но и варианты этих фигур (отмечены пунктирными скобками). В целом, fuga Танеева при сравнении с баховской отличается обильной вариационной работой с фигурами-мотивами в противосложениях.

Таблица 5. Контрапункт темы и фигуры 4

Table 5. Counterpoint of the theme and figure 4

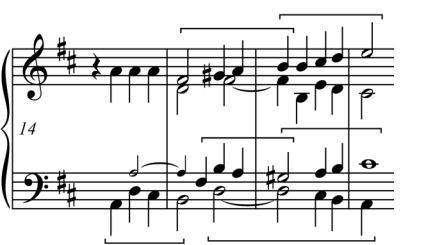
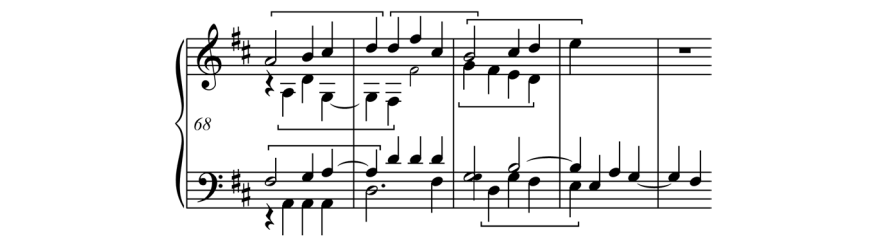
 Первоначальное соединение	 Перестановка в Jv = -5, -14
 Несимметричная цепь канонов в контрапункте с темой	 Контрапункт темы и фигуры 4 в свободном увеличении

Проведения темы в контрапункте с определенными фигурами и в определенных тональностях маркируют разделы формы: кульминационное проведение свободной части в *fis-moll* (тт. 38–41) отмечено контрапунктом темы и ниспадающих гаммообразных линий канона; «репризный» раздел начинает проведение, в котором теме контрапунктируют все фигуры, при этом оно содержит в себе фактически сложившуюся, но не строгую двухголосную стретту (тт. 68–72)²⁰. Слияние фигур 1 и 3 в цельную, устремленную вверх мелодическую линию сопрано, полностью представленного здесь в контрапунктическом соединении значимого материала фуги создают новую кульминацию, подготовленную, кроме того, протяженным доминантовым предыктом. Следующее проведение (тт. 72–75) соответствует ответу в экспозиции и воспроизводит его в той же тональности, с тем же удержанным противосложением, в том же фактурном соотношении голосов, что усиливает репризный эффект.

²⁰ В фуге Баха также есть «не вполне состоявшаяся» трехголосная стретта (тт. 27–29), поскольку средний из вступающих голосов сначала «не договаривает» терцовый мотив темы, а затем заканчивает ее с высотным сдвигом каданса.

Таблица 6. Контрапункт темы и нескольких фигур

Table 6. Counterpoint of the theme and several figures

 Тема + фигуры 1 и 2	 Тема + фигуры 1 и 4¹⁴
 Тема + фигуры 2¹⁴ и 3	 Тема + фигуры 2, 3 и 4
 Тема + фигуры 1, 2, 3 и 4	

Работа в интермедиях

Четыре фигуры из противосложений взаимодействуют друг с другом в сложном контрапункте и на территории интермедий; кроме того, здесь к ним добавляется начальный мотив темы — декламационный повтор одного звука, каждый раз с новым продолжением (чего в баховской фуге нет). Таким образом, контрапунктическое взаимоотношение темы и удержанной фигуры противосложения зачастую оказывается найденным, «отрепетированным» именно в интермедии.

На *ил. 7* (это вторая интермедия фуги) видно, что ни один такт не обходится без участия фигур, производных от темы. Они свободно перемещаются относительно друг друга, образуя мелодические и контрапунктические последования (что происходит и у Баха, но в проведениях):

Ил. 7. Интермедия 2. Мелодические и контрапунктические комбинации тематических фигур

Fig. 7. Interlude 2. Melodic and contrapuntal combinations of thematic figures



Танеев использует в интермедиях различные имитационные структуры, как требующие участия сложного контрапункта, так и не требующие его: имитацию, минимальный конечный канон, двухголосную каноническую секвенцию 1-го разряда, двойную имитацию (*Таблица 7*). Из примеров видно, что это всегда краткие двухголосные построения.

Тематически правильные имитационные построения окружены другими, интонационно свободными, — в них производные от темы мотивы активно *варируются*. Они легко узнаются благодаря ритму или общим контурам движения, но оказываются гибкими и изменчивыми, встраиваясь при этом в гармонически направленное движение. Кульминацией такой свободы становится большая интермедия, ведущая к заключительной части (тт. 44–69). Здесь появляются «подмены» секвенцируемого звена вариантными мелодическими образованиями — с экспрессивными, лирическими нисходящими и восходящими квинтами и секстами (*ил. 8*).

Таблица 7. Имитационные построения в интермедиях

Table 7. Imitative constructions in the interludes

 Имитация (простой контрапункт)	 Минимальный канон (простой контрапункт)
 Каноническая секвенция (двойной контрапункт; $Jv = -14$)	 Каноническая секвенция (двойной контрапункт; $Jv = -13$)
 Двойная имитация (двойной контрапункт; $Jv = -7$)	 Двойная имитация (двойной контрапункт; $Jv = -4$)



Ил. 8. Свободные имитации в интермедии 4

Fig. 8. Free imitations in fugue interlude 4

В одном из писем к А. В. Станчинскому (учившемуся контрапункту у С. И. Танеева в начале 1900-х гг.) учитель, комментируя секвенционное движение в интермедиях, замечает, что оно может быть утомительным и однообразным, и советует:

Нередко их [секвенции] можно изменить к лучшему, заставив мотивы двух голосов чередоваться [Танеев 1952, 243].

Из примеров, приводимых в письме, ясно, что речь идет о введении не только канонических секвенций, но и секвенций с меняющимся мотивом звена.

О педагогических установках Губерта

Может сложиться впечатление, что в своей учебной фуге Танеев сосредоточен именно на контрапунктической работе, что Губерт дал своему ученику именно такую установку. Однако, думается, это впечатление ложное. В первую очередь, все разделы фуги пронизывает работа по высотному и ритмическому варьированию тематических фигур. Сам точный повтор — лишь частный случай повтора как такового, и наличие удержанных противосложений воспринимается на слух не как результат замысла и расчета, но как результат одного из проявлений общей *слуховой* работы. Кроме того, краткость точно сохраняемых контрапунктических соединений, способствующая их мобильности, вызывает сомнение в осознанном применении контрапунктических изменений. По всей вероятности, юного композитора занимает не столько техника сложного контрапункта, сколько живое и изменчивое развертывание, возможность постоянного пребывания в едином интонационно-ритмическом поле²¹. Тем не менее, есть ощущение, что Танеев в своей фуге «ухватил» основное назначение контрапунктической техники.

Какие же установки — помимо тонального плана и общих контуров формы — дал Танееву Губерт и как на их выполнении сказались особенности темы, данной для работы? Ответить помогают записи, прилегающие в Тетради к рассматриваемой фуге. Она окружена двумя вариантами экспозиции другой *D-dur*’ной фуги Танеева, на его собственную тему. Данные варианты существенно различаются между собой (*ил. 9, 10*):

²¹ Примечательно, что правки Губерта, внося прежде всего гармоническую ясность и правильность, зачастую искажают контуры мотивов-фигур, столь важных в работе Танеева.

Ил. 9. С. И. Танеев. Экспозиция Фуги D-dur на собственную тему. Вариант 1.
ГМЗЧ. В¹ № 526. Л. 3

Fig. 9. Sergei Taneyev. Exposition *D major Fugue* on his own theme. Option 1.
The Tchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code В¹ №526. Sheet 3

The musical score is presented in five systems. The first system (measures 1-5) is in treble clef, D major, 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system (measures 6-10) is in bass clef, D major, 3/4 time. It begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The third system (measures 11-15) is in treble clef, D major, 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth system (measures 16-20) is in bass clef, D major, 3/4 time. It begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The fifth system (measures 21-25) is in treble clef, D major, 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The first system is marked with a '7' and the second with a '6'. The third system is marked with an '11' and the fourth with a '16'. The fifth system is marked with a '25'.

Ил. 10. С. И. Танеев. Экспозиция фуги D-dur на собственную тему. Вариант 2.
ГМЗЧ. В¹ № 526. Л. 5

Fig. 10. Sergei Taneyev. Exposition *D major fugue* on his own theme. Option 2.
The Tchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code B¹ № 526. Sheet 5



Во второй версии произошли следующие изменения:

- 1) голоса вступают в ином порядке: вместо «двойного зигзага» — однопавленный басовый план, причем вступление I голоса не прописано;
- 2) благодаря введенной синкопе из темы ушло ритмическое торможение в кадансе и стала хорошо слышна периодичная структура темы;
- 3) изменились окончания противосложений, по-прежнему свободных;
- 4) интермедии во второй версии построены на материале заглавного мотива темы, тогда как в первой версии они опираются на свободный материал;

- 5) кроме того, в них появилось имитационное движение (каркас бесконечного двухголосного канона 1-го разряда, распределенного по трем голосам). Результат таких изменений — бóльшая текучесть, непрерывность движения, интонационное единство ткани и разделов.

По всей вероятности, упражнение в сочинении fugи на баховскую тему, как и второго варианта экспозиции fugи *D-dur* на тему собственную, предполагало овладение не только простейшей, *школьной*, но и *строгой* fugой, то есть такой, интермедии которой построены на материале темы. Однако баховский материал оказался столь благодатным, что ученик решил задачи, очевидно, педагогом не поставленные²²: не только достиг интонационного единства, но и обеспечил динамичное продвижение формы, многократно применяя контрапунктические приемы. Краткость образующихся соединений способствовала тому, что оказалось возможным — без подсчетов или погружения в «тайны» сложного контрапункта — находить эмпирическим путем варианты соотношения голосов как по вертикали²³, так и по горизонтали.

Заключение

В двух fugaх на одну и ту же тему — учебном опыте семнадцатилетнего Танеева и одной из блистательно-мастерских fug зрелого Баха — налицо сходная сверхзадача: испытать и исчерпать варианты контрапунктического взаимодействия различных элементов темы и вырастить имитационные построения из фигуры ее каданса. По-своему перекликаются и гармонические особенности двух композиций: углубление в минорную среду доминантового «крыла» в свободной части танеевской fugи (fis-moll → cis-moll) перекликается с углублением в минорную сферу со стороны субдоминанты в баховской (e-moll → h-moll → fis-moll). Тем не менее, та-

²² Косвенным свидетельством того, что вопросы применения контрапунктической техники не акцентировались в курсе Губерта, а также не находились в светлом поле сознания самого Танеева, является тот факт, что ни один комментарий к учебным fugaм не касается данной области.

²³ Это утверждение полностью согласуется с выводом, который Танеев, опираясь уже не на эмпирику, но на точные математические выкладки относительно вертикальных перестановок, делает в своем труде «Подвижной контрапункт строгого письма»: «Вообще количество производных соединений, какое можно получить из первоначально, обратно пропорционально тем музыкальным средствам, какими мы располагаем для его сочинения. Чем многочисленнее комбинации, тем однообразнее то соединение, из которого они получаются» [Танеев 1959, 77].

неевская fuga абсолютно иная, нежели баховская — не только потому что автор очень юн и неопытен (чего стоит прямолинейный *cis* в начале противосложения к ответу!) — но другая по сути. Это *романтическая* fuga, в которой контрапунктическое доказательство темы-тезиса оказывается погружено в поток насыщенной и эмоционально окрашенной мотивной работы, подчинено логике тонального движения в рамках репризной трехчастной формы. У Баха же именно контрапунктический замысел оказывается на переднем плане — стреттные проведения организуют целое, представляя неоспоримые аргументы в пользу неизбежности, непреложной истинности темы, образуя все более сложные и канонически интенсивные волны проведения.

Много позже, рассматривая в «Подвижном контрапункте строгого письма» перестановки в трехголосном и четырехголосном дуэтарном двойном контрапункте дуодецимы, Танеев приводит интермедийные фрагменты из фуги Баха D-dur II тома «Хорошо темперированного клавира» (BWV 874) (ил. 11).

Танеев дает совет:

при анализе контрапунктических соединений не следует ограничиваться констатированием присутствия того или другого производного соединения, но находить и те производные, какие данное место допускает вообще, безотносительно того, воспользовался ими автор или нет [Танеев 1959, 182].

Нельзя утверждать с уверенностью, что молодой Танеев, писавший свою ученическую фугу на тему Баха, досконально знал тогда фугу D-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира». Но можно себе представить огромную разницу в видении — восприятии и понимании — баховского текста учеником и музыкантом-ученым, схватывавшим с позиций своего контрапунктического знания не только то, что Бах сделал в своей фуге, но и то, что было возможно, но осталось невостребованным.

Нетрудно вообразить себе и обратное: взгляд мастера на свою первую законченную учебную фугу, в которой только пробуждались зачатки будущей контрапунктической теории, — ведь тетради с этими записями Танеев бережно сохранил.

Ил. 11. С. И. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма,
с. 182–183, примеры

Fig. 11. Sergei Taneyev. *Movable Counterpoint in Strict Writing*,
pp. 182–183, examples

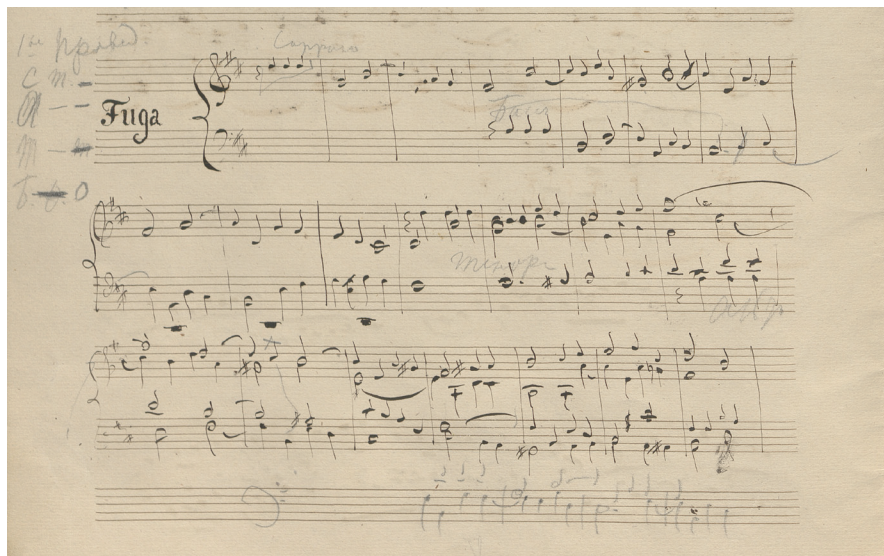
Часть II. Фуга V

Такты 37–40

возможное производное

Такты 46–48

возможное производное



Ил. 12. С. И. Танеев. Начало учебной фуги D-dur на тему Баха, черновой вариант.
© ГМЗЧ, В¹ № 526, л. 3 (оборот)

Fig. 12. Sergei I. Taneyev. The beginning of the *educational fugue in D major on Bach's theme*, draft version. © TheTchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code В¹ №526, verso of Sheet 3

Список аббревиатур

ГМЗЧ — Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

Архивные источники

Танеев С. И. Фуги[.] Тетрадь №1 (ученич. работы). ГМЗЧ. Ф. 5. В¹ № 525.

Танеев С. И. Фуги[.] Тетрадь 2я (ученич. работы). ГМЗЧ. Ф. 5. В¹ № 526.

Танеев С. И. Фуги (ученич. работы) 1972-73 годы. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹ № 527.

Танеев С. И. Фуга [D-dur]. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹ № 528.

Должанский А. Н. О некоторых композиционных особенностях фуг Баха: дис. ... канд. искусствоведения. [Ленинград], 1941. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 4-1. Д. 321. 130 с.

Список источников

- [1] Браудо 1961 — *Браудо И. А.* Артикуляция (О произношении мелодии). Ленинград: Музгиз, 1961. 198 с.
- [2] Бусслер 1909 — [Бусслер Л.] Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. С. И. Танеева. 2-е изд. Москва: П. Юргенсон, 1909. 191 с.
- [3] Бусслер 1917 — [Бусслер Л.] Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изложенный в 33 задачах... / пер. с нем. Н. Д. Кашкина. 2-е изд. Москва: П. Юргенсон, 1917. 159 с.
- [4] Маркс 1872 — *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки: Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям муз. образования: Пер. с 8-го нем. изд. / под ред. [и с предисл.] А. С. Фаминцына. Санкт-Петербург: А. Иогансон, 1872. 426 с.
- [5] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония: учебник для музыкальных вузов. / науч. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Композитор, 2016. Часть II. 248 с.
- [6] Монич 2015 — *Монич М. Л.* Первоначальное построение как закодированное сообщение // *Opera musicologica*. 2015. № 3 (25). С. 26–36.
- [7] Монич 2023 — *Монич М. Л.* Спор о stretto в фуге Баха // Университетский научный журнал. 2023. № 75. С. 171–178.
- [8] Пустыльник 1975 — *Пустыльник И. Я.* Практическое руководство к написанию канона / Ленинградская ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Кафедра теории музыки. Ленинград: Музгиз, 1975. 80 с. (В помощь педагогу-музыканту).
- [9] Рихтер 1873 — *Рихтер Э. Ф.* Учебник фуги. Руководство к сочинению фуги и подготовительным упражнениям в подражаниях и каноне / пер. со 2-го нем. издания А. Фаминцына. Санкт-Петербург: А. Битнер, 1873. 201 с.
- [10] Танеев 1952 — *Танеев С. И.* Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам. // Материалы и документы / [подгот. акад. Б. В. Асафьевым]; Акад. наук СССР; Ин-т истории искусств. Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. Т. 1. С. 219–249.
- [11] Танеев 1959 — *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма / под ред. проф. С. С. Богатырёва. Москва: Музгиз, 1959. 383 с.
- [12] Танеев 1967 — *Танеев С. И.* Разбор начальных номеров h-moll'ной мессы Баха // Из научно-педагогического наследия: Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников. Москва: Музыка, 1967. С. 17–38.
- [13] Чайковский 1997 — *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: по документам, хранившимся в архиве в Клину: в 3 х томах. Москва: Алгоритм, 1997. Т. 1. 511 с.

Referens

- [1] Braudo, Isay A. (1961). *Artikulyatsiya (O proiznoshenii melodii)* [Articulation (About the Pronunciation of the Melody)]. Leningrad: Muzgiz, 198 p. (in Russian).
- [2] Bussler, Ludwig (1909). *Strogiy stil'. Uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh* [A Textbook of Simple and Complex Counter-

- point, Imitation, Fugue, and Canon in Church Modes*], translation from German by Sergey I. Taneev. 2nd edition. Moscow: P. Yurgenson, 191 p. (in Russian).
- [3] Bussler, Ludwig (1917). *Svobodnyy stil'. Uchebnik kontrapunkta i fugi v svobodnom stile, izlozhennyy v 33 zadachakh...* [*Free Style: A Textbook of Counterpoint and Fugue in Free Style, Presented in 33 Exercises...*], translation from German by Nikolay D. Kashkin. 2nd edition. Moscow: P. Yurgenson, 159 p. (in Russian).
- [4] Marx, Adolf Bernhard (1872). *Vseobshchiy uchebnik muzyki: Rukovodstvo dlya uchiteley i uchashchikhsya po vsem otraslyam muz. obrazovaniya* [*Universal Music Textbook: A Guide for Teachers and Students in All Branches of Music Education*], translated from the 8th German edition, edited [and with a preface] by Aleksandr S. Famintsyn. St. Petersburg: A. Iogansen, 426 p. (in Russian).
- [5] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya: uchebnik dlya muzykal'nykh vuzov*. [*Polyphony: A Textbook for Music Universities*], scientific editor Kyra I. Yuzhak. St. Petersburg: Kompozitor. Part II. 248 p. (in Russian).
- [6] Monich, Mariya L. (2015). "Pervonachal'noe postroenie kak zakodirovannoe soobshchenie" ["Initial Structure as a Coded Message"]. In *Opera musicologica*. 2015, no. 3, pp. 26–36 (in Russian).
- [7] Monich, Mariya L. (2023). "Spor o stretto v fuge Bacha" ["The Debate on Stretto in Bach's Fugue"]. In *Universitetskiy nauchnyy zhurnal* [*University scientific journal*]. 2023, no. 75, pp. 171–178 (in Russian).
- [8] Pustyl'nik, Iosif Ya. (1975). *Prakticheskoe rukovodstvo k napisaniyu kanona* [*A Practical Guide to Writing a Canon*]. Leningrad: Muzgiz, 80 p. (in Russian). (V pomoshch' pedagogu-muzykantu [To help the music teacher]).
- [9] Richter, Ernst Friedrich Eduard (1873). *Uchebnik fugi. Rukovodstvo k sochineniyu fugi i podgotovitel'nykh uprazhneniyam v podrazhaniyakh i kanone* [*The Fugue Textbook: A Guide to Fugue Composition and Preparatory Exercises in Imitation and Canon*], translated from the 2nd German edition by Aleksandr S. Famintsyn. St. Petersburg: A. Büttner. 201 p. (in Russian).
- [10] Taneev, Sergei I. (1952). "Neskol'ko pisem S. I. Taneyeva po muzykal'no-teoreticheskim voprosam" ["Several Letters from S. I. Taneyev on Musical-Theoretical Issues"]. In *Materialy i dokumenty* [*Materials and documents*], prepared by an academician Boris V. Asafyev. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. I, pp. 219–249 (in Russian).
- [11] Taneev, Sergey I. (1959). *Podvizhnoy kontrapunkt strogogo pis'ma* [*Movable Counterpoint in Strict Writing*], edited by Professor Semyon S. Bogatyrev. Moscow: Muzgiz, 383 p. (in Russian).
- [12] Taneev, Sergey I. (1967). "Razbor nachal'nykh numerov h-moll'noy messy Bakha" ["Analysis of the Opening Numbers of Bach's B Minor Mass"]. In *Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya: Neopublikovannye materialy. Vospominaniya uchenikov* [*From the Scientific and Pedagogical Heritage: Unpublished Materials. Memories of Students*]. Moscow: Muzyka, pp. 17–38 (in Russian).
- [13] Tchaikovsky, Modest I. (1997). *Zhizn' Petra Il'icha Tchaikovskogo: po dokumentam, khranivshimsya v arkhive v Klinu* [*The Life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky: According to Documents Stored in the Archive in Klin: in 3 Volumes*]. Moscow: Algoritm. Vol. 1, 1511 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 06.06.2024; одобрена после рецензирования: 17.06.2024;
принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 06.06.2024; approved after reviewing: 17.06.2024; accepted for
publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

ция), И. А. Браудо и В. Л. Майский (орган). В 1983 г. защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Теоретические основы функциональности в музыке». Научные интересы сосредоточены на теории и методике полифонии, а также на творчестве И. С. Баха. Основные публикации на русском языке: «„Музыкальное приношение“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации» (Музыка, 1999); «„Искусство фуги“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации» (Композитор, 2009); «Полифония: учебник для музыкальных вузов, в 2 ч.» (Композитор, 2016); «Готфрид Кирхгоф. „Музыкальная азбука...“» (Композитор, 2004). Монографии на английском языке: *Rethinking J. S. Bach's The Art of Fugue* (Routledge, 2016); *Rethinking J. S. Bach's Musical Offering* (Cambridge Scholars Publishing, 2019) и др., а также более 100 статей в отечественных и зарубежных изданиях. Сотрудничает с зарубежными *Bach-Jahrbuch* (Германия), *BACH* (США), *Universitas Gedanensis* (Польша) и других.

Мария Львовна Мониц — кандидат искусствоведения (2024), преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Санкт-Петербургском музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. В 2024 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Рукописи обработок причастных стихов и „Увертюры на русскую тему“ С. И. Танеева: на пути к учению о контрапункте» (научный руководитель — проф. К. И. Южак). Принимала участие в различных международных научных семинарах и конференциях в Санкт-Петербурге и в Москве. Сфера научных интересов — теория и методика преподавания полифонии, предыстория формирования контрапунктического учения С. И. Танеева.

Music». Research interests are focused on the theory and methodology of polyphony, as well as on the works of Johann Sebastian Bach. Major books in Russian: “‘Musical Offering’ by J. S. Bach: Towards Reconstruction and Interpretation” (Музыка, 1999); “‘The Art of the Fugue’ by J. S. Bach: Towards Reconstruction and Interpretation” (Композитор, 2009); “Polyphony: textbook for music academies, in 2 vol.” (Композитор, 2016); “Gottfried Kirchhoff. ‘L’ABC Musical...’” (Композитор, 2004). Monographs in English: “Rethinking J. S. Bach’s The Art of Fugue” (Routledge, 2016); “Rethinking J. S. Bach’s Musical Offering” (Cambridge Scholars Publishing, 2019) and others, as well as more than 100 articles in domestic and foreign publications. Collaborates with foreign *Bach Jahrbuch* (Germany), *BACH* (USA), *Universitas Gedanensis* (Poland) and others.

Maria L. Monich — PhD of Arts (2024), lecturer in the Department of Music Theory at the Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory and teacher in music theory at the N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg Music College. In 2024, she defended her dissertation “Manuscripts of the treatments of the sacrament verses and „Overtures on a Russian theme“ by Sergei I. Taneyev: on the way to the doctrine of counterpoint” (supervisor: Prof. Kyra I. Yuzhak). She has participated in various international scientific seminars and conferences in Saint Petersburg and Moscow. His research interests include the theory and methodology of teaching polyphony, the prehistory of the formation of Taneyev’s theory of counterpoint based.

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

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

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