

Антон Аренский — преподаватель и мастер музыкальной формы

Т. С. Кюрегян

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Для цитирования: Кюрегян, Татьяна. “Антон Аренский — преподаватель и мастер музыкальной формы”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 8, no. 3 (2018): 356–80. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.302>

Рассматривается взаимодействие полифонического и гомофонно-гармонического принципов формы в жанре лирической миниатюры. Антон Аренский, создавая свое «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» (первое в России, 1893–1894), сохраняет общепринятое противопоставление контрапунктического и гомофонно-гармонического формообразования. Однако в своей творческой практике он следует укрепившейся в романтическую эпоху гармонической трактовке имитационных конструкций. Канон как один из символов полифонического мышления подчиняется закономерностям гомофонных песенных форм. Принимая чуждую ему симметричную временную организацию (с ее динамическим эффектом экстраполяции) и направляющее действие тональной функциональности, канон становится не основным, но дополнительным фактором музыкального строения. Характерное для имитационной структуры вертикальное соотношение голосов (суть которого — в передаче того же материала из одного голоса в другой) перестает быть главным для формы. На первый план выходит функционально дифференцированное сопоставление по горизонтали, когда начальное экспонирование сменяется мотивно-гармоническим развитием с последующим завершением. Разновременные потоки подлинно линейного канона малоощутимы в едином временном течении, которое направляется ритмом гармонических смен. Гомофонная («горизонтальная») форма становится ведущей, а полифоническая («вертикальная») отступает на уровень фактуры. Возможности иного сочетания полифонических и гомофонных закономерностей в композиции — присоединение к заданному «кантусу» (в виде басса остинато у Аренского) не отдельного контрапунктирующего голоса или голосов, а целой гомофонной формы со своим принципом организации; возникновение в результате «контрапункта форм» (по Ю. Холопову), истоки чего уходят в музыку барокко.

Ключевые слова: А. С. Аренский, руководство по форме, полифоническое и гомофонное формообразование, временная и высотная организация, гармонический канон, песенные формы, контрапункт форм.

Н. А. Римский-Корсаков, наставник Аренского по Санкт-Петербургской консерватории, оставил в своей «Летописи» за 1905 г. краткую запись, где после сообщения о смерти композитора, нескольких строк о его профессиональной деятельности, перемежающихся рефреном о беспутной жизни, вынес суровый вер-

дикт: «Забыт он будет скоро» [1, с. 300]. И многое в последующей истории как будто подтверждало это предсказание: Аренский долгое время находился на периферии музыкального XX века. Тем не менее на исходе второго тысячелетия, когда мир, казалось бы, необратимо уходил от своего все отдалявшегося романтического прошлого, обозначилась новая тенденция в исполнительстве и слушательских симпатиях: все больше музыкантов стало интересоваться «незатасканными» сочинениями «композиторов второго ряда» и все больше слушателей с благодарностью склонялось к музыке пусть и не гениально-потрясающей, но теплой и человеческой, несущей образ еще «той жизни», когда традиция не была бранным словом, а искусство не стеснялось не только являть исполинские бездны откровений, но и радовать красотой «человеческого масштаба», облагораживающей личность мягко, без властного нажима. О том свидетельствуют и все пополняющиеся полузабытыми авторами запасы Интернета, и запросы из разных уголков мира, поступающие в музыкальные библиотеки России.

Еще удивительнее, что подобный поворот к прошлому наметился в сфере научной и учебной литературы. По прошествии многих десятилетий со времени публикации дореволюционных и первых послереволюционных работ по теории музыки, когда о них вспоминали лишь немногие историки науки, в издательствах почувствовали исподволь формирующуюся потребность в их возвращении к читателю. Одни, казалось бы, навсегда ушедшие книги, сегодня можно получить по индивидуальному заказу в персональном выполнении, другие даже выходят или готовятся к печати в традиционном общедоступном формате. Почему? Что мы сегодня можем почерпнуть в них? Ведь всякому, даже самому заинтересованному в отечественной истории преподавателю ясно, что непосредственно обучаться по этим работам сейчас нельзя (а большинство из них имело педагогическую направленность). Тогда чем они способны помочь современности?

Ответы возможны разные, но среди прочих и такой. В теоретических работах, как и в самой музыке, тоже отразился дух времени, и в том, как авторы трактуют избранный предмет, как они смотрят на прошлое, как излагают даже общепринятые некогда положения, — во всем этом можно поймать взгляд современников событий, которыми мы дорожим и которые ныне поворачиваются новой гранью, помогая понять не только наших предшественников, но и самих себя.

Антон Степанович Аренский в этом смысле очень представительная фигура. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории и профессор Московской консерватории, он в своем педагогическом багаже сохранил опыт двух главных музыкальных учебных заведений России. И он же, пропустив этот опыт через себя, опосредованно отразил его в музыке, творчески актуализировал своим несомненным композиторским дарованием.

В учебной практике по сей день заметную позицию занимает известная «тысяча» Аренского — сборник задач, сопровождавший его же руководство по гармонии [2; 3]. В отличие от этого, другое пособие Аренского, по музыкальной форме, уже давно находится вне отечественной педагогики, хотя в свое время выдержало 6 изданий (последнее было в 1930 г.; и только что, в 2017 г., книгу вновь выпустило петербургское издательство «Планета музыки»). Именно к этому пособию мы обратимся в поисках «двойного отражения» старины: как она подана в учебном курсе Аренского и как она, по-своему услышанная, оживает в его сочинениях.

«Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» создано Аренским в 1893–1894 гг. по заказу П. И. Юргенсона, что само по себе удивительно: издателя волнуют проблемы теоретического образования. Аренский тогда преподавал теоретические предметы в Московской консерватории, и для его педагогической деятельности подобный учебник тоже был бы кстати. Однако действовал и другой стимул, он явствует из письма П. И. Чайковского С. И. Танееву (1892 г.): «Мне очень не нравится, что Антоша, прельщаясь гонораром, посвящает все свое время учебнику» [4, с. 128]. Как бы там ни было, книга состоялась и оказалась, как теперь говорят, востребованной. Исторический контекст тому способствовал.

Теоретическая наука в России долгое время была «импортной». Еще в середине XIX в., вспоминает В. В. Бессель, «в России для изучения теории музыки обязательно было знать иностранный язык (немецкий), ибо преподавали этот, в то время редкий, предмет почти исключительно иностранцы» [5, с. 434]. Иностранные имена, безусловно, преобладают и среди авторов изданных в России до книги Аренского учебников, включавших сведения по форме¹. Потребность в современном пособии была столь велика, что Русское музыкальное общество даже объявляло в начале 1880-х годов конкурс на создание учебника форм², но, судя по отсутствию соответствующего издания, безрезультатно. Поэтому появление работы Аренского — событие примечательное.

Что же она собой представляет? Это совсем небольшая книжечка, ее основной объем — 70 страниц (плюс 50-страничное нотное приложение с образцами полных гомофонных форм), и едва ли не половину из них занимают нотные примеры. Но даже при такой минимальной величине (не более 40 страниц текста!) книга охватывает как гомофонные, так и полифонические композиции, что тоже показательно: автор свободен от исторически ограниченного взгляда на музыкальную форму как явление гомофонно-гармоническое, закрепившегося в западной, а потом и в отечественной теории.

Чем объясняется такая сверхкраткость? Не только обычаем того времени излагать лишь самое необходимое (вспомним хотя бы учебники по гармонии Чайковского или Римского-Корсакова), но и адресатом пособия. Оно предназначалось для студентов исполнительских отделений — вокалистов и инструменталистов, которые изучали курс так называемой «энциклопедии». Не стоит, однако, снисходительно улыбаться при мысли об этой ознакомительной дисциплине. Действительно, теории там было немного. Зато исполнители (не говоря уже о спецкурсе!) изучали форму не только и, быть может, не столько теоретически, сколько практически. Одна из учениц Аренского по классу энциклопедии, А. П. Островская, в своих воспоминаниях пишет, что «Аренский заставлял нас самих писать песни, рондо,

¹ Среди них Й. Гунке [6], И. К. Лобе [7], А. Б. Маркс [8], Л. Бусслер [9–12], Э. Ф. Рихтер [13]. Пособие по «музыкальной грамматике» А. Рубца [14], единственного отечественного автора, представляло сжатый конспект положений по форме А. Б. Маркса. А учебник его последователя Л. Бусслера по неизвестной нам причине был выпущен с интервалом в год даже в двух разных переводах: Ю. А. Пухальской под редакцией А. И. Юскевича-Красковского в Петербурге (1883) и Н. Кашкина и С. Танеева в Москве (1884).

² Об этом говорится в предисловии к петербургскому изданию книги по форме Бусслера [9].

вальсы, романсы», и отмечает, что это весьма помогало развитию музыкальности³. (А вот нам никак не удается восстановить метод практического изучения форм даже у музыковедов!)

В педагогике Аренский следовал традиции А. Б. Маркса в том, что касалось гомофонных форм (такой подход утвердился в Петербургской консерватории стараниями Н. И. Зарембы, убежденного «марксиста»⁴), а в полифонической сфере опирался на труды по строгому стилю Г. Беллермана [16] и свободному стилю Л. Керубини [17] (вслед за своими учителями, Римским-Корсаковым и Ю. И. Иогансеном).

Если совсем кратко, содержание руководства Аренского таково.

Первая часть, полифоническая, начинается с введения, где дается общая фундаментальная установка: «Музыкальные сочинения по отношению к форме можно разделить на полифонические и гомофонические. Под именем первых разумеются сочинения, состоящие из нескольких самостоятельных голосов, например fuga, канон; под именем вторых такие сочинения, в которых один голос самостоятелен, а все прочие составляют аккомпанемент к нему, например романс, какой-нибудь танец и прочее» (с. 7)⁵. Далее указывается на существование ранней формы многоголосия под названием «дискант», строгого стиля (его начало датируется XIV в.) и свободного стиля (с XVII в.), когда «название дисканта уступило место новому слову контрапункт» (с. 8).

Основной отдел включает пять небольших глав. В первой формулируются нормы контрапункта строгого стиля — мелодические, ритмические, интервально-гармонические, наряду с «церковными» ладами; даются упражнения по известной, идущей от И. Й. Фукса системе «разрядов» (от двухголосия до многоголосия). Во второй главе, совсем краткой, обозначены новшества контрапункта свободного стиля. Сложный контрапункт и упражнения в нем (3-я глава), равно как имитация (4-я глава), рассматриваются уже в рамках свободного стиля. Свообразным переходом к 5-й главе, озаглавленной «Формы полифонических сочинений», служит следующее положение: «Из формы имитации, которая сама по себе не имеет значения самостоятельного сочинения, образовались две самостоятельные контрапунктические формы: fuga и канон» (с. 38). В главе о формах затрагиваются как строгий стиль, так и свободный.

О формообразовании строгого стиля сказано: «Кроме сочинений, писавшихся в I разряде контрапункта (нота против ноты), были еще в полном смысле слова полифонические, имевшие следующую форму: для каждой фразы текста сочинялась одна или несколько тем, на которые писались имитации; эти имитации следовали одна за другой в течение всего сочинения» (с. 38). Здесь названы также «важнейшие формы, в которых писались сочинения того времени», исходя из жанра — месса и реквием (с. 38). В данном отделе упомянуты только два имени: О. Лассо и Палестрина.

В рубрике «свободный стиль» заявлены («кроме форм, существовавших и в прежние века»): фигурированный хорал, полифоническая прелюдия, basso continuo⁶, basso ostinato.

³ Цит. по: [15, с. 16]. Замечу попутно, что мне книжку Аренского подарил Д. А. Блюм, а он унаследовал ее от отца, А. Г. Блюма, который был альтистом Большого театра, т. е. одним из тех исполнителей, для которых писал свое пособие Аренский.

⁴ Немаловажно и то, что первым учителем Аренского по теории музыки был К. К. Зике — один из любимых учеников Зарембы.

⁵ Здесь и далее ссылки на обсуждаемый учебник делаются непосредственно в тексте по изданию: [18]. Изложение дается в современной орфографии и с полным написанием сокращенных там слов; в данной цитате сняты сноски, поясняющие значение слов «голос» и «аккомпанемент».

⁶ С пояснением: «Так назывался в Италии около 1600 года цифрованный бас, сопровождавший верхние голоса», а впоследствии — «бас, состоящий из нот одинакового ритмического достоинства», призванный «уравновешивать ритм прочих голосов» (с. 40). Сказанное вызывает вопрос

Единственное имя, здесь приводимое, — И. С. Бах. Далее представлены fuga и канон, которым и уделяется основное внимание.

Fuga определяется очень обобщенно, как «сочинение, состоящее из нескольких имитаций на одну тему» (с. 40). Сначала рассматриваются «составные части фуги» (тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта), а затем форма фуги⁷. Она описывается путем пошагового перечня всего происходящего, без какого-либо обобщения. За вычетом единственного образца из «Реквиема» Моцарта, все примеры по фуге, как и рекомендуемые для анализа, отсылают к Баху. Примечательно, что в качестве «сокращенных форм фуги» (помимо фугато) названа фугетта, стиль которой, по авторскому определению, «полугомофонический» (запомним этот термин, с. 45).

Определение канона также самое общее: «Под этим названием разумеется сочинение, состоящее из непрерывной имитации от начала до конца» (с. 48). Канон кратко характеризуется согласно общепринятым показателям: по числу голосов (от двухголосного до многоголосного); по интервалу имитации (любому возможному — «простые» каноны при соблюдении одного интервала во всех голосах и «смешанные» при различных интервалах); по «форме имитации» (в прямом движении — *in moto recto*, в противоположном — *in moto contrario, al reverso*, в увеличении — *per augmentationem*, в уменьшении — *per diminutionem*, а также зеркальный — *canonicians*, «состоящий из возвратной имитации», с. 50); «по числу тем» (двойные, тройные и т. д.). Каноны подразделяются на конечный (*finites*) и бесконечный (*infinites*). Кроме того, упоминаются канон «загадочный» и «круговой» (*per tonos* — «если в бесконечном каноне при вступлении каждого голоса делается модуляция», с. 49). Говорится также о возможности сопровождения канона свободными голосами. В связи с каноном приводятся нотные примеры из И. Ф. Кирнбергера, Й. Гайдна, Т. Штольцера, Ф. В. Марпурга, И. К. Хауффа. Каких-либо отсылок к образцам для анализа нет.

Вторая часть в оглавлении названа «гомофонические формы», а в самом тексте — «гармонические формы» (если это и случайность, то симптоматичная). Здесь также пять глав⁸: в 6-й рассматриваются мотив, фраза, предложение, период (с расширением и сокращением); в 7-й — песня (двухчастная и трехчастная, а также сложная песенная форма и тема с вариациями), в 8-й — формы рондо (всего их пять, плюс «смешанная форма рондо»⁹); в 9-й — форма сонатного аллегро и форма сонаты (как цикл), а также «видоизменения»; в 10-й — вокальные формы. Здесь, также за исключением единственного образца из Моцарта (главная тема Увертюры к «Свадьбе Фигаро»), нотные примеры ограничиваются одним автором — Бетховеном, и только фортепианными сонатами¹⁰. Круг рекомендуемых для анализа сочинений шире. В связи с песенной формой упомянуты «Песни без слов» Мендельсона, ноктюрны Шопена, пьесы Шумана и различные танцевальные жанры, представленные в сочинениях Шопена, Вебера, Мендельсона, в сюитах Баха и Генделя, а также марши Моцарта, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Вагнера,

о причине помещения *basso continuo* в ряду форм (а не методов письма), но мы его оставим в стороне.

⁷ С той оговоркой, что «за образец мы берем четырехголосную фугу как самую нормальную» (с. 43).

⁸ Их нумерация продолжает начатую в первой части.

⁹ Промежуточная между четвертой и пятой формами.

¹⁰ Любопытно, что ни один из бетховенских примеров в руководстве никак не поименован — ни фамилией композитора, ни тем более опусом, что говорит о вере Аренского в читателей. Сам он владел музыкальным материалом безупречно, о чем свидетельствует А. Б. Гольденвейзер: «Музыкант Аренский был превосходный. Например, в консерватории он вел класс так называемой энциклопедии (так тогда называлось то, что сейчас называется анализом форм), преимущественно на изучении фортепианных сонат Бетховена. В классе Аренского никогда не было нот, и все сонаты Бетховена, которые он разбирал в классе, он играл с любого места наизусть» (цит. по: [15, с. 15]).

Мейербера. Каких-либо указаний к анализу форм рондо автор не дает, а по поводу сонатной формы адресует к сочинениям Бетховена, Моцарта, Шуберга, Мендельсона, Шумана.

Чем же интересно для нас содержание учебника, в котором, как кажется, нет ничего необычного? Именно своей традиционностью. Он действительно не очень оригинален. Как и всегда, при разговоре о полифонии безусловно главенствует «вертикальный» аспект (по формулировке Ю. Н. Холопова), т. е. «организация музыкального материала в одновременности», тогда как с переходом к гомофонии на первый план выходит «горизонтальный» аспект — «организация музыкального материала в последовании» [19, с. 301]¹¹. Полифонические и гомофонные формы в учебнике территориально соседствуют, но никак не взаимодействуют, они остаются каждая в своем историческом пространстве. Подчеркнутая отстраненность от современной Аренскому и его ученикам действительности чувствуется и в музыкальных образцах: в книге не упомянут ни один русский композитор, хотя сам автор, как и его коллеги, работает практически во всех названных формах. Мы не будем пытаться охватить все, но остановимся на «пограничной территории», где полифония и гомофония перестают опознаваться однозначно.

Демонстрируя в педагогике академически взвешенный подход, как Аренский поступает в своей практике? Как и положено творцу: согласно собственному слуху и воображению — слуху композитора конца XIX в., хорошо осведомленного в делах минувших¹², но прошедшего гармонический искус позднего романтизма¹³. Хотя в учебнике он оставил лишь маленькую щелочку для контакта того, что так естественно переливалось в нем самом, — гомофонного и полифонического начал в форме: два примечания, по одному в полифонической и гармонической частях книги.

Первое — в главе о контрапункте свободного стиля, где сказано: «Строго говоря, в свободном стиле *не существует никаких ограничений относительно употребления интервалов, аккордов и различных музыкальных форм*, и ученик должен руководствоваться, кроме известных ему правил гармонии, *собственным музыкальным вкусом* главным образом» [18, с. 25] (здесь и далее в цитатах курсив мой. — Т. К.).

Второе — в главе о малых слагаемых формы, где после образца предложения с имитацией говорится: «Как видно из этого примера, *контрапунктические формы также могут до известной степени быть применяемы в гомофонических сочинениях*» [18, с. 60].

И еще одно положение, открывающее вторую часть и устанавливающее их общее первоначало: «В основании каждого музыкального сочинения, *как гомофонического, так и полифонического*, лежит мотив»¹⁴ [18, с. 53]. Из чего рано или поздно

¹¹ Третий аспект, согласно Холопову, текстовый — в вокальных тексто-музыкальных формах с доминирующей ролью слова [19].

¹² Осведомленному настолько, что создает удивительные для того времени «Опыты с забытыми ритмами» (ор. 28, 1893), где, как говорится в комментарии, обращается к поэтическим ритмам древних греков, римлян и др.

¹³ Гармонический язык Аренского (как и композиторское дарование в целом) высоко ценил Танеев. Например, желая отметить сильную сторону молодого автора, он сказал: «Вашу гармонию я могу сравнить только с гармонией Аренского. И это самый большой комплимент, который я могу вам сделать» [20, с. 69].

¹⁴ С уточнением смысла термина: «Под этим названием разумеется повторяющийся в данном сочинении ряд звуков, из которых один имеет наибольший акцент» [18, с. 53].

встает вопрос о его функционировании при том или ином складе. Но прежде чем обратиться к нему, еще раз уточним, как Аренский интерпретирует само понятие формы, в каком смысле его употребляет.

По меньшей мере в двух, не вполне идентичных. Первое — это форма как результат определенных методов композиции. В таком значении он трактует пригодные для самостоятельных сочинений полифонические формы: фугу, канон, строго-стильную имитационную форму и др. Аналогичную позицию среди гомофонных форм занимают у него песенные формы, рондо, сонатная и прочие. Второе значение связано с жанром: в полифоническом контексте Аренским названы, напомним, месса и реквием, в гомофонном — танцы и романсы, которые тоже именуется формами. И эта разноплановость трактовки — композиционная и жанровая — требует особого внимания при осмыслении сути приведенных выше примечаний. Говоря об отсутствии ограничений в выборе музыкальных форм на орбите контрапункта свободного стиля, что имеет в виду автор: жанровый или композиционный аспект? Условно говоря, допустимость «фуги-романса» (т. е. полифонической формы в разных жанрах) или «фуги — сонатной формы» (т. е. симбиоза полифонической и гомофонной форм)? И даже если во втором примечании подобный вопрос не стоит (ясно, что там речь идет о композиционной стороне), остается проблема их — полифонической и гомофонной форм — сосуществования и удельного веса в каждом конкретном случае.

Прекрасное поле для размышления на эти темы представляют сочинения Аренского, который, хотя и известен более всего как автор лирических миниатюр, смолodu был расположен к полифонии. Настолько, что Римский-Корсаков предостерегал начинающего автора среди прочего от «контрапунктической суши» (1883; цит. по: [15, с. 9]). Но именно это опасение, как убеждает музыка Аренского, оказалось беспочвенным: «суши» в ней нет совсем, притом что полифонии порядочно. Согласно оценке В. В. Протопопова, «его полифоническая техника с самых первых сочинений очень развита, он чувствует определенную склонность к полифоническим формам. Они рождаются у него в единстве с гармоническими» [21, с. 230], и с этим нельзя не согласиться. Полифонисты главное внимание уделяют фугированным формам Аренского, нам же в размышлениях о взаимодействии гомофонного и полифонического начал особенно интересны его каноны, к которым он испытывал, по выражению Протопопова, «известное влечение» [21, с. 230].

Показательно, что первое опубликованное сочинение Аренского, его opus 1 — это «Шесть фортепианных пьес в форме канонов»¹⁵ (1881) [I]. Другую каноническую серию являет одно из поздних произведений, ор. 65 — «Детская сюита» для фортепиано в четыре руки (1903)¹⁶. Еще один канон обнаруживается в фортепианном цикле 24 пьес ор. 36 (1894, № 20). И все они, с близким подходом к форме и в самом общем жанровом определении, суть типичные романтические миниатюры!

¹⁵ Таков закрепившийся в России перевод авторского названия, в первом издании представленного по-английски и по-немецки [I]. Однако он мог быть и немного иным: 6 канонических пьес (букв. с английского) или 6 фортепианных пьес в канонической форме (букв. с немецкого), что не совсем равнозначно вышеприведенному.

¹⁶ В оригинальной версии она именуется «Suite No.5 pour deux pianos à quatre mains (Suite pour enfants)». В письме к А. Зилоги (от 16 сентября 1903 г.) — трагикомическое признание: «Пишу давно задуманные 4-х ручные пьесы для детей (NB. Под большим секретом: не столько для детей, сколько для денег.)» (цит. по: [15, с. 35]).

Среди них — характерные программные пьесы («Сочувствие», «Противоречие», «Беззаботность», «Признание», «Тоска»), танцы (мазурка, гавот, польский) и другие «моторные» жанры (марш, скерцино), а также лирические жанры вокальной природы (ария, романс, элегия), а еще интермеццо, прелюдия. И все — «прехорошенькие пьески, написаны с большим вкусом и изяществом», как аттестует Танеев первый опус своего нового друга Чайковскому (в 1882 г.) [22, с. 188].

Как видим, Аренский по существу снимает какие-либо жанровые ограничения для канона, погружая его в исторически не свойственную ему среду¹⁷. Уже само по себе это создает известное напряжение между подобной практикой и многовековыми «каноническими» установками. А творческий результат даже приводит к совершенно парадоксальной, на первый взгляд, оценке. Согласно Протопопову, в том же опусе I Аренского, т. е. в *пьесах в форме канона*, «полифонии нет»! Нет — поскольку в них, по его аргументации, «господствует гомофонно-гармоническая фактура» (к чему мы еще вернемся) [21, с. 230]¹⁸. Но ведь определение «полифоническая форма канона» абсолютно устоявшееся — настолько, что подтверждать это цитатами нет нужды. Можно ли вообразить, если кто-то усомнится, словосочетание типа «гомофонная форма канона»?

Сказанное открывает новый поворот в вопросе о категории формы (вдобавок к двум вышеупомянутым, композиционному и жанровому). Фактически речь идет, если согласиться с Протопоповым, о девальвации (если не банкротстве) природно-полифонического «вертикального аспекта» формы у Аренского под давлением «горизонтального аспекта» (пользуясь терминами Холопова). Тем самым одна только структура, по логике Протопопова, не гарантирует полифонического качества композиции: даже когда налицо канон как непрерывная имитация (по Аренскому), полифония может отсутствовать. К этой идее стоит прислушаться, и если не согласиться с ней вполне, то музыкально конкретизировать, взвесить все «за» и «против». Попытаемся продвинуться дальше в указанном направлении, начав с самых общих показателей.

Вертикальной форме канонов Аренского свойственны разнообразные интервалы вступления голосов¹⁹; в единичных случаях — имитации в увеличении (ор. 65 № 1) и в обращении (как отражение «противоречия», заявленного в названии пьесы ор. 1 № 2); довольно стабильное временное расстояние вступлений преимущественно в такт или полтакта (к чему еще вернемся далее) и почти везде — наличие гармонического сопровождения.

Горизонтальная форма в общем растет из единого корня: за немногими исключениями это песенная трехчастная (согласно терминологии из книги Аренского)

¹⁷ Подобная ситуация постепенно готовилась в Новое время. Канон эпизодически привлекался в классический сонатный цикл (как целостная форма прежде всего в менуэт или скерцо), позже — и в инструментальные миниатюры. В песенных канонах тональной эпохи (при всей их укорененности в прошлом) также чувствовались новые жанровые и композиционные веяния.

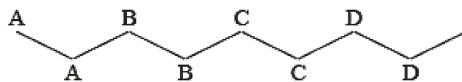
¹⁸ Попутно отметим неточность в цитируемом фрагменте, где говорится о пяти пьесах ор. 1; вероятно, это описка, поскольку сомневаться в наличии канона во всех шести пьесах, входящих в ор. 1, не приходится.

¹⁹ В «Детской сюите» (ор. 65) они даже не без кокетства прорабатываются последовательно, «как в старину», и снабжены специальными ремарками. Автором обозначены каноны: в увеличении, в секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву (хотя в реальности ряд интервалов дается через октаву, образуя дециму, ундециму, дуодециму) [II].

или производная от нее²⁰, со всеми атрибутами соответствующей гомофонно-гармонической композиции²¹.

Неизбежно возникает вопрос: какая же форма в подобных случаях главная? Названная автором *форма канона* — полифоническая, или *песенная форма* — гомофонно-гармоническая (для слуха не менее реальная)? Еще раз повторим, что непрерывная имитация везде выдержана строго. Почему же впечатление от этой музыки какое-то иное, не традиционно-каноническое, если можно так выразиться? Объяснение, на наш взгляд, следует искать во внутренней установке, движущей творческий процесс и слушательское восприятие в исторической (дотональной) полифонии и новогармонической гомофонии.

Композиционная идея канона, как известно, состоит в последовательном продвижении (досочинении) звуковой линии по отделам, в перенесении каждого очередного с позиции «предлагающего» (пропоста) на позицию «отвечающего» (риспоста). Внимание сосредоточено на этом вертикально-горизонтальном диалоге, без целенаправленного взгляда «вдаль»: куда продвигается композиция и сколько это будет продолжаться не суть важно или, скажем мягче, не первостепенно. В «натуральной» полифонической форме предугадывание-экстраполяция не так чтобы вовсе отсутствует, но «заточена» она все на тот же вертикальный срез в плане постоянного линейного сравнения — с «зигзагообразным» внутренним слежением за голосами²²:



В каком-то смысле интрига традиционно-канонической композиции состоит в нарастающем эффекте инерции: если здесь А, то и там... А? (неуверенное допущение), если здесь В, то и там В (крепнущее ожидание), если здесь С, то и там С (обоснованная убежденность), если здесь D, то и там D (зреющая инерционность), и т. д. В ее основании, повторим, не «заглядывание за горизонт», не стремление «вперед и вверх» (как сущность динамического), а сосредоточенность на «здесь и теперь», и число этих «теперь» не лимитировано. Ладовые и ритмические условия старинных (дотональных) канонов с их «парящей» интенцией тому способствуют²³.

Композиционная идея гомофонной формы иная. Она состоит во все более зримом выражении функционального неравенства, вплоть до противоборства —

²⁰ Укажем на двойную трехчастную песню в Alla polacca op. 65 № 8 и двойную сложную песню в Мазурке op. 36 № 20.

²¹ Исключение составляет Прелюдия op. 65 № 1 с ее квазibarочной одноголосной темой и двумя «полифоническими вариациями» (I: тема в увеличении с добавленным к ней контрапунктом в качестве первоначального соединения, II: его вертикальная перестановка при $Iv = -14$ в качестве производного).

²² Как пишет Холопов, «возведение непрерывной имитации в центр художественного интереса композиции формирует новый аспект музыкального времени и не поддающийся словесному описанию эстетический эффект взаимодействия двух одинаковых, но неодновременных голосов» [23, с. 276].

²³ В доминирующих вокальных канонах дотональных времен ограничение несет слово — вербальный текст, который неслучайно составляет третий крайне важный для вокальной старины аспект формы.

гармонического, метрического, структурно-тематического, которое подталкивает к достижению цели с итоговым осуществлением-разрешением. Вертикальный аспект втянут в общий поток силами тональной гармонии и тонального же метра (со своей завязанной во многом на гармонии функциональностью). В гомофонной форме слушатель постоянно оказывается «на шаг впереди» всякого «сейчас», он больше в предвкушении, чем в наличной данности, и безгранично это продолжаться не может, не должно.

Принцип «тезис — ответ на него» (в виде мотивов, фраз и более крупных структур) действует и в гомофонии, но без пространственного (вертикального) разброса, в более «узком» коридоре — узком, но «перспективном», где дальше видно и где даль влечет²⁴. Притом благодаря метрической экстраполяции этот принцип переносится на все более крупный масштабный уровень — одноктовок, двуктовок, четырехктовок..., в отличие от стабильных отделов канона. Взамен «ровного» канонического развертывания без предела, им самим заданного, — направленная остродраматическая коллизия (принципиально драматическая, вне зависимости от характера музыки) с неким закономерным исходом. Думается, неслучайно среди главных видов канона — известный бесконечный, суть которого в реальном хождении по кругу (освоенном уже в ранних канонических жанрах). Надо ли говорить, что подобная парадигма совершенно противопоставлена гомофонным формам, что она абсолютно несовместима, например, с сонатностью как вершиной гомофонии?

Тем важнее присмотреться к процессу взаимопревращения разных видов многоголосия (вспомним определение Аренского: «полугомофонический») и к тем силам, которые его инициируют. С этой целью обсудим подробнее одну из канонических миниатюр Аренского, например открывающее опус 1 «Сочувствие»²⁵ (привлекая время от времени и другие его пьесы) (рис. 1).

Начнем с самых простых эмпирических наблюдений, доверившись своему музыкальному ощущению, а после попытаемся их рационально обосновать.

Воспользуемся в качестве исходной точки общепризнанным положением, в данном случае — в формулировке Холопова: «Границей, разделяющей гомофонию и полифонию, следует считать отношение к форме: если музыкальная мысль концентрируется в одном голосе — это гомофония <...> Если же музыкальная мысль распределяется между несколькими голосами — это полифония» [24, стб. 1051].

Попробуем спеть (сыграть, воспроизвести внутренним слухом) верхний голос и оценим, узнаём ли мы по этой мелодии сочинение. Вбирает ли она то, без чего этой музыки не было бы? Может ли служить ее законным представителем? Без сомнения, да. Она запоминается и звучит в душе с той естественностью, которая отличает именно *мелодию*, а не любую звуковую линию — мелодию, обретенную (в таком качестве) в гомофонную эру и составляющую ее великую ценность. На нее работают все голоса, но она и сама доносит (пусть не в абсолютной полноте) целостную форму, основные гармонические смены и метрический пульс (рис. 2).

²⁴ Сравнение мотивно-тематических процессов в полифонической и гомофонной форме проводит Холопов [24–26].

²⁵ Горизонтальная форма пьесы — трехчастная песенная с повторением первой части (период 4+4, считая в метрических тактах на $\frac{4}{4}$), неустойчивой серединой из двух построений (8+12) и расширенной репризой (4+8). Вертикальная форма — канон в крайних голосах с вступлением респосты в нижнюю дуодециму на расстоянии двух четвертей (т.е. полутакта в истинном метре) с гармонически дополняющими средними голосами.

Andante espressivo

The image shows the first 13 measures of a piano piece. The title is 'Andante espressivo'. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano with a grand staff. The first system covers measures 1-7, the second system covers measures 8-12, and the third system covers measures 13-14. There are first and second endings at the end of the third system. A *cresc.* marking is present in measure 12.

Рис. 1. «Сочувствие» op. 1 № 1, начальный период

The image shows the first four measures of the piece, focusing on the melody. The key signature and time signature are the same as in Figure 1. The melody is written on a single staff. Brackets are placed under the notes in measures 1, 2, and 3, indicating ascending motifs.

Рис. 2. «Сочувствие» op. 1 № 1, первое предложение. Мелодия записана в истинном метре $\frac{4}{4}$; скобками отмечены мотивы — все восходящие к исходному, но активно развиваемые

Но что прежде других просится в помощь этой мелодии, чтобы она раскрылась богаче? Несомненно, гармония, не только скрытая в мелодической линии и подразумеваемая более или менее явно, но осуществленная в реальных гармонических голосах. «Сложить» полную гармонию из имеющегося звукового материала нетрудно; основные басовые тоны, встроенные в нижний голос (риспосту), легко извлекаются путем его редукции и вполне справляются со своей гармонической задачей (рис. 3).

The image shows a schematic harmonicization of the first four measures. The melody from Figure 2 is on the upper staff, and the harmonic accompaniment is on the lower staff. The accompaniment uses block chords and moving bass lines to support the melody.

Рис. 3. «Сочувствие» op. 1 № 1, первое предложение в схематической гармонизации. Некоторые шероховатости в голосоведении, не свойственные авторскому изложению, но из него пристекающие, оставляем без ретуши

Согласимся, что пока принадлежность к гомофонии моделируемой нами пьесы не подлежит сомнению. Мелодико-гармонические отношения, их взаимообу-

словленность имеют здесь явно гомофонную природу. Полифоническая проработка ткани из нее самой не вытекает, музыка и без того вполне жизнеспособна.

Но если желание «лирической беседы» возникает, оно удовлетворяется на удивление просто. «Сочувственные отклики» канона удобно ложатся на гомофонно-гармоническое основание, не нарушая фактически сложившуюся форму, но придавая ей объем (рис. 4).



Рис. 4. «Сочувствие» op. 1 № 1, первое предложение с упрощенной фактурой

Окончательную отделку ткани сообщает синкопированное смещение средних голосов — во избежание аккордовой монолитности (см. рис. 1)²⁶.

Так почему же канон, наконец появившись, не делает здесь форму полифонической? Какие незыблемые опоры удерживают ее в прежнем гомофонном режиме? Эти опоры суть, как уже упоминалось, *симметричный метр* и *направляющая его гармония*, именно они — главные дирижеры происходящего. Гармония влечет за собой мотивное развитие, изгибая мелодические контуры по аккордовым лекалам. Она же регулирует более масштабные процессы, в данном случае — соотношение экспозиционного периода и развивающей середины (а далее репризы) согласно общей норме: устойчивость — неустойчивость — устойчивость. Метр создает временную сетку, где надежно и вместе с тем вольготно обретаются мотивы и возникающие на их основе тематические структуры. Динамическому профилю формы равно полезны и базовая квадратность, и эпизодические отступления от нее (ср. начальный период 4+4 и его расширение в репризе: 4+8, а также два построения в середине, где второе — расширенное: 8, 12²⁷). Все это не мешает, а обостряет эффект экстраполяции в гомофонной форме, где мера существует, чтобы ее нарушать.

Полифония в принципе живет в другом временном измерении, несимметричном; и тем более несимметричен натурально-линейный канон с его двоящимся временным потоком. Но Аренский, повторим, идеально встраивает каноническую имитацию в гомофонно-гармонический каркас без какой-либо деформации. Удастся это ему благодаря природному гармоническому чутью и мотивной предусмотрительности.

²⁶ Из сказанного вовсе не следует, что Аренский мыслил и действовал согласно описанному распорядку: сначала гармоническое решение, а потом полифоническая прорисовка. Как одаренный музыкант и технически подкованный мастер, он далек от такой ученически-поэтапной методы. В сознании композитора все, надо думать, происходит одновременно и по преимуществу на интуитивном уровне: он просто слышит полифонический потенциал зарождающейся мелодико-гармонической плоти и нащупывает для прорастающей имитации естественные протоки (без рационального «если... то»). Но это не отменяет наличия в подобной форме «базиса и надстройки», даже если они возникают одновременно.

²⁷ С полутактовой недостатей — наложением с репризой.

Вглядимся, какой мотив лежит в истоке всего последующего: его базовый ритм — начальное движение и остановка — идеально подходит для «ответного слова» в момент торможения. И даже если в производных мотивах на месте выдержанного звука оказывается задержание с разрешением (и ритмическое дробление в результате), это не меняет общего подхода. Его суть — в имитации типа переключки, когда контрапунктирование минимально, а первостепенная задача — вписаться в гармонию. Конечно, у Аренского пропоста не просто умолкает с активизацией респосты (и наоборот)²⁸. Но имитация устроена так, что вмещается — каждым своим отделом, вместе с ответом — в метрическое пространство мотива (с его одной сильной долей) и вовсе не посягает на свою расстановку акцентов²⁹. В других канонах то же явление предстает в укрупненном виде, на уровне двутактовых фраз («Противоречие» ор. 1 № 2, Марш ор. 1 № 3) или даже четырехтактовых предложений («Беззаботность» ор. 1 № 4). Но в любом случае метод сходен: пропоста дожидается респосту и оказывается с ней в одном «метрическом квадрате» — размером в такт, двутакт или четырехтакт. Сходен и результат: пропоста и респоста не противоречат друг другу и не снижают метрическим разнообразием мощь временной экстраполяции с ее динамическим потенциалом. Так канон становится «своим» в чужой метрической системе.

Другой аспект, где ему надо обнаружить способность к «мимикрии», — это звуковысотность. Не стоит доказывать, что в любом каноне есть некая высотная организация, это бесспорно. Но сейчас речь о том, какое начало — линейно-мелодическое (от рождения данное канону) или аккордово-гармоническое (из другого рода) — доминирует. У Аренского — второе. В чем это выражается? Если, абстрагируясь от синкретической реальности, воссоздать, что «было вначале» обсуждаемой формы (и ей подобных), то это даже не мелодия, при всем ее смысловом лидерстве, а гармония. Именно гармония создает ту интонационную среду, где зарождается мелодия тонального генезиса. Она как насыщенный интонационный раствор, в котором растут мелодические кристаллы. И мелодия в данной пьесе, ранее признанная первой в качестве квинтэссенции смысла, онтологически тоже ведома гармонией, неотделима от нее. В таком контексте имитация просто не может оказаться в стороне, она принимает гармонические правила игры. И более того, усиливает общий гармонический тонус, поскольку при подходящем интервале ступает точно по функциональному маршруту, проложенному мелодией, делает его рельефнее.

Гармоническое перерождение канона особенно наглядно при двухголосных пропосте и респосте (ор. 1 № 6)³⁰, когда они, следуя единым функциональным строем, образуют фактически правильную аккордовую ткань (рис. 5).

Сильный гармонический крен сказывается и на мотивных процессах, на их восприятии. Если в полифонии повторность (мотивная, тематическая) осуществляется в разных голосах, а в гомофонии она сконцентрирована в одном голосе, то при усилении гармонического начала даже полифоническая разноголосица

²⁸ Хотя некоторые из канонических пьес к этому близки: см. в ор. 65 Скерцино, Гавот, Романс, Интермеццо, Alla polacca.

²⁹ Метрически полутактовая повторность в респосте уподобляется субмотиву, если представить имитацию линейно (о чем — далее).

³⁰ Именно так, на наш слух, воспринимается звуковая ткань канона, хотя формально его можно отнести к двойным («с двумя темами», по Аренскому).

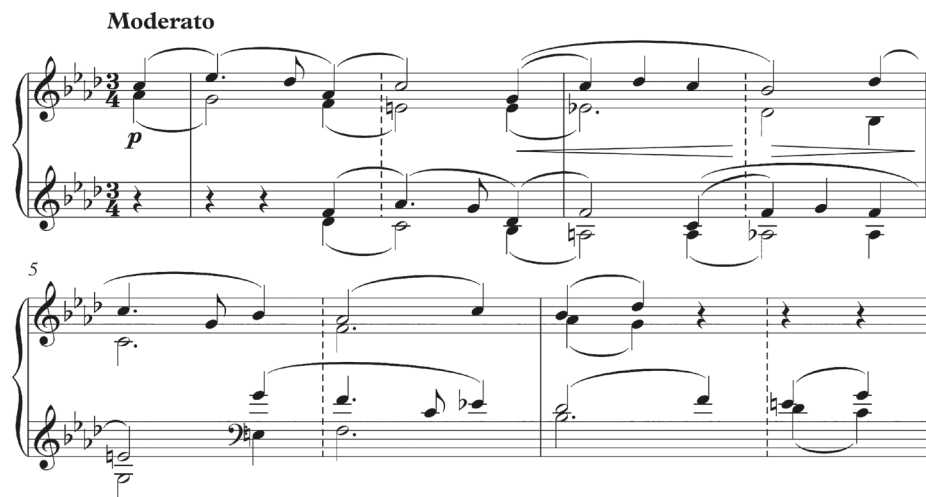


Рис. 5. «Тоска» op. 1 № 6, первое предложение; метрический такт $\frac{3}{4}$. Сплошными линиями отмечено реальное тактовое деление

может вуалироваться. Гармоническая общность делает голоса менее обособленными, виднее становится то, что их объединяет. Преобладающая в канонах Аренского тематическая модель, где начальный элемент (мотива, фразы) приметнее, чем последующий, подчас приводит вкупе с гармонией к неожиданному результату. В качестве антонима известному явлению *скрытого многоголосия* его можно представить как *скрытое одноголосие*. Если в первом случае в силу разных причин происходит слуховое расщепление одного голоса на два (редко более), то во втором, напротив, формально самостоятельные голоса склонны восприниматься на слух как нечто единое: разноголосые элементы взаимно притягиваются и как бы выстраиваются в одну линию. В пьесе «Признание» (op. 1 № 5) подобному сведению вертикали в горизонталь помогает близкое расположение голосов (имитация в терцию): слух невольно следует за ключевым мотивом, воспринимая прочее как свободные дублировки. Приходится делать некоторое усилие, чтобы расслышать в этой мелодии с сопровождением канон (рис. 6 а, б).

При линейном вытягивании мотивных событий (даже экспериментальном) особенно ясно, как именно мотивы или более крупные структурные единицы занимают свое место в едином метрическом пространстве согласно общей гармонической логике, как имитационная одновременность и разноэтажность поглощается единонаправленным течением гомофонного толка.

И напротив, полифонический потенциал резко возрастает в условиях временного расхождения. Среди канонов Аренского есть один (только один!), где время поистине полифонично — в барочной по духу Прелюдии, открывающей «Детскую сюиту» (op. 65 № 1). Имитация в увеличении тому главная причина, но не единственная. «Правильной», однозначно понятой регулярной метрике противится само мелодическое содержание голосов. Хотя пропоста и респоста (в увеличении) заключены на письме в общие единообразные такты, их трудно услышать согласно тактовой разметке. Более того, авторские такты противоречат не только мотивным процессам респосты в силу ее увеличения. Они не соответствуют даже

Allegretto

Рис. 6а. «Признание» op. 1 № 5, первое предложение

Рис. 6б. «Признание» op. 1 № 5, фрагменты первого предложения. Штили вверх указывают на оригинальное положение мотива в верхнем голосе, а штили вниз, соответственно, в нижнем

мелодической повторности в пропосте на ее начальном, одноголосном, участке — там, где мелодические фигуры напрямую влияют на акцентирование, обуславливают его. Почему Аренский записал эту тему в виде четырехтакта на $\frac{3}{2}$, а не шеститакта на $\frac{2}{2}$, остается вопросом. Повторяемые мелодические ячейки явно соответствуют двудольной мерке. Но, может быть, как раз нежелание подчеркнуть акценты, заложенные в мелодике, подвигло автора на своеобразный «метрический контрапункт» в одногласии: естественные мелодические акценты на $\frac{2}{2}$ оспариваются «внешним» трехдольным делением (рис. 7).

Увеличение в респосте при незыблемом трехдольном тактировании делает тактовые акценты в ней совсем алогичными, противоречащими мелодической повторности. В результате всех этих метрических расхождений внутри пропосты и респосты, а также их обеих между собой складывается особое, многомерное, время, далекое от гомофонии с ее согласной многоуровневой пульсацией (рис. 8).

То, как влиятельны временные процессы в композиции, как разветвленность временного потока обеспечивает музыке полифоническое качество даже при аккордовой внешности, демонстрирует еще одно сочинение Аренского — некогда очень популярное “Basso ostinato”³¹.

³¹ Оно существует в двух авторских версиях — фортепианной (№ 5 в составе Шести пьес op. 5, 1884) и оркестровой (№ 4 в составе Сюиты op. 7, 1885). Согласно отзыву А. И. Зилоти, активно про-



Рис. 7. Прелюдия оп. 65, тт. 1–4

Рис. 8. Прелюдия оп. 65, тт. 5–8

В своем руководстве композитор ставит это явление, напомним, в ряду форм свободного стиля и говорит о нем буквально несколько слов: «Basso ostinato состоит в том, что на короткой мелодии, непрерывно повторяющейся в басу, строится ряд аккордов с разными мелодиями» [18, с. 40]³². Нам в этой формулировке важны два момента: (1) сочетание разных мелодий (в басу и над ним) и (2) наличие аккордов.

В пьесе Аренского при поверхностном взгляде (особенно в фортепианной версии) аккордовое изложение кажется безусловным: все голоса движутся единой поступью, не обнаруживая как будто никаких разногласий. Басовая линия, как и положено, повторяется, но она похожа на типичное гармоническое основание без особых мелодических притязаний. Однако чем больше вслушиваешься в происходящее, тем сильнее чувствуешь определенную рассогласованность нижнего этажа с верхними. Притом что бас движется с завидной регулярностью, «естественные» границы в мелодии с ним не совпадают. Отличается даже метр!

Удивительно, что в имеющихся изданиях реализованы оба взгляда на эту композицию: со стороны верхних голосов и со стороны баса. Мелодической логикой обусловлен размер $\frac{5}{4}$, и именно так представлена пьеса в первой публикации [III]. Шестизвуковая басовая тема в подобный такт не вмещается, отчего происходит

двигавшего русскую музыку за рубежом, «Аренский стал известным автором в Англии только через одно «Basso ostinato»» (из письма Танееву, 1895 [22, с. 512]).

³² Как «замечательный пример» названа [органная] Пассакалия Баха [18, с. 40].

Andante sostenuto. (Tranquillo.)

The musical score for Figure 9 consists of two systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The first system starts with a piano (p) dynamic and a fortissimo (ff) dynamic. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The bass line features a steady, rhythmic pattern of chords, while the piano part has more complex melodic and harmonic structures.

Рис. 9. Бasso ostinato op. 5 № 5, тт. 1–8

The musical score for Figure 10 consists of two systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The first system starts with a fortissimo (ff) dynamic and a piano (p) dynamic. The second system includes a tempo marking 'il basso sempre poco marcato' and a crescendo (cresc.) marking. The bass line features a steady, rhythmic pattern of chords, while the piano part has more complex melodic and harmonic structures.

Рис. 10. Бasso ostinato op. 5 № 5, тт. 1–6

смещение тактовой черты на четверть при каждом проведении и акцентным становится всякий раз новый звук в басу (рис. 9).

Однако наряду с этим существует версия на $\frac{3}{2}$, при которой остинато метрически стабильно [IV]³³ (рис. 10).

Так или иначе, одному из пластов приходится поступиться собой (т. е. естественным тактированием согласно своим акцентами). Но поступиться только в записи, потому что в реальности все равно слышно два композиционно-временных потока, со своей логикой и своим членением.

Пусть так, согласимся мы, в конце концов исторически множество композиций на бasso ostinato были ориентированы полифонически. Но у Аренинского нас

³³ Историю появления данной версии установить пока не удалось (она представлена на ряде сайтов в Интернете). Но даже если предположить, что трехдольный вариант не авторский (что крайне сомнительно), для онтологии композиции это не принципиально: в любом случае и для него есть объективные основания, коренящиеся в басу.

ждет еще один сюрприз. Не сразу видное за аккордовой внешностью полифоническое нутро сочетается, как выясняется далее, с гомофонно-гармонической формой целого! Воздвигнув над остинатным басом одну тему, затем мини-связку и другую, побочную тему в доминантовой тональности (как следствие «акциденции» *gis* в басу), композитор соединил древнюю остинатную идею со второй формой рондо, что, надо признать, достаточно оригинально (табл. 1).

Таблица 1. «Basso ostinato» оп. 5 № 5: схема формы согласно пятидольному тактированию

Условные знаки: П — главная тема, Ш — побочная тема, ↗ — уводящий ход, ↘ — возвратный ход, ∪ — устойчивое построение типа предложения, Γ — вступительные такты, γ — дополнение.

Функция в форме	П	↗ Ш ↘	П
Структура	Γ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ γ
Число тактов	2 3 3 3 4 2	1 6 6 2	3 3 3 4 2 2
Число проведенний баса	1 5 7	1 5 5 2	5 7 2
Тональность	D-dur	A-dur	D-dur

При этом с первых звуков ясно: здесь русский дух... Начиная с басовой формулы с ее очевидной богатырско-бородинской аллюзией и параллельно-переменным уклоном и заканчивая русским пятидольным метром³⁴. В ее основе — два симметричных трихорда, один из которых тяготеет к *h*, другой — к *D* (табл. 2; цифры обозначают расстояние в полутонах).

Таблица 2. «Basso ostinato» оп. 5 № 5: высотная структура баса

(h-moll)	(D-dur)
↓ d – cis – h (fis)	↑ fis – g – a (d)
1 2 (5)	1 2 (5)

И здесь вновь в ином контексте встает вопрос о том, какой аспект формы доминирует: вертикальный, свойственный полифонии, или горизонтальный, гомофонно-гармонической породы.

Напомним, что сам Аренский ни словом не обмолвился о горизонтальной форме басса остиinato или канона (кроме самого общего: в свободном стиле возможны любые формы согласно вкусу автора). И в этом он вовсе не одинок. Редкость скорее представляет иной подход, с учетом горизонтального аспекта в полифонических формах. В этом смысле примечателен учебник Л. Бусслера. В его «Свободном стиле» есть специальный параграф под названием «Главная форма самостоятельного канона» (§ 21), где указано, что он «имеет простую и сложную песенную форму, т. е. состоит из взаимно соответствующих отделов с четным числом тактов, с обычными цезурами полной и половинной каденций» [13, с. 56]³⁵. Позже Н. Ф. Соловьев (профессор композиции Санкт-Петербургской консерватории, ученик Зарембы) в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона по поводу «канона

³⁴ Эта версия представляется более убедительной. О пятидольности в русской музыке см. у В. Н. Холоповой [27, с. 173–9].

³⁵ Немецкий оригинал книги был опубликован в 1878 г. Аренский, несомненно, был знаком с этим изданием задолго до работы над своим руководством.

в музыке» сообщает: «Мелодия канона может иметь форму предложения, периода, коленного склада» [28]. И здесь удивляет уже то, с какой непринужденностью оба автора говорят о гомофонных формах в полифоническом каноне — как о явлении обычном, не требующем пояснений³⁶.

Но проблема соотношения вертикального и горизонтального аспектов формы в любом случае остается открытой, затрагивается ли она слегка и «по касательной» (немногими авторами) или игнорируется (большинством)³⁷.

Рассматривать ее можно (и нужно) шире или уже. При широком подходе за исходный пункт берется то, что *любая полифоническая форма имеет не только вертикальный аспект, для данного типа мышления наиболее специфичный, но и горизонтальный*. Эволюционируя вместе со сменой музыкально-исторических эпох, горизонтальная форма полифонических композиций меняется под действием многих причин. Изучена она пока совершенно недостаточно.

В более тесном плане вопрос касается взаимодействия полифонического и гомофонно-гармонического начал в *тональной композиции Нового времени*, и еще уже — *классико-романтического периода*. Здесь уйти от проблемы горизонтальной организации не удастся в любом случае: ни при наличии мощной, не утратившей прежней силы полифонии, ни в ситуации ее паритета с гомофонией, ни в условиях отступления под натиском гармонии. В любом случае необходим достаточно тонко настроенный аналитический аппарат, способный не только фиксировать крайности, но и «взвешивать» детали, находить с учетом многих показателей реальное соотношение движущих сил в форме.

Возвращаясь к Аренскому и дискуссионной оценке Протопоповым канонов, в которых «нет полифонии», попытаемся немного скорректировать ее с учетом более тонкой градации на шкале «вертикальная — горизонтальная форма». Пожалуй, к основной мысли ученого, не высказанной прямо, но подразумеваемой — о доминировании гомофонно-гармонической логики в канонических пьесах Аренского, — следует присоединиться. А вот главный аргумент в пользу их неполифоничности — «гомофонно-гармоническая фактура» — можно оспорить. Во-первых, потому что первопричина не в фактуре, а в характере звуковысотной и временной организации (о чем речь шла ранее). А во-вторых, потому что как раз фактура здесь (при наличии гомофонных элементов) — полифонизированная³⁸. Именно

³⁶ Очевидно, имеется в виду прежде всего свободный стиль XIX в.: Бусслер ссылается на каноны Ф. Киля (Kiel), А. Кленгеля (Klengel), М. Клементи, «доходящие, с одной стороны, до сонатной формы, а с другой — до вальса» [13, с. 57]. При этом он оговаривает, что «для таких работ более всего пригодна простая широкая кантилена в двухголосном складе с одним или двумя дополнительными голосами или с гармоническим сопровождением» [13, с. 56–7]. В сущности, Аренский так и поступает в своих канонах.

³⁷ Включая два главных отечественных труда по канону, Танеева [29] и С. С. Богатырева [30], полностью сосредоточенных на вертикальном аспекте. Никак не обозначена проблема горизонтальной формы канона и в самом основательном по сей день отечественном справочном издании по музыке, см.: [31]. Важное замечание содержится в «Учебнике полифонии» В. Фраёнова [32, с. 33]: «По своему строению (с точки зрения развертывания в горизонтальном плане) каноны основываются на композиционных схемах, распространенных в данную художественную эпоху» (что подтверждается рядом примеров). О сути формообразования в «полифонно-гармоническом» каноне Й. Гайдна размышляет А. Г. Чугаев [33, с. 375].

³⁸ Принципиально она включает три компонента: главный мелодический голос, его каноническая «дублировка», гармоническое сопровождение как таковое. (Непростые отношения имитации и дублировки отражаются в понятии канона с нулевым расстоянием вступления, из чего логически

так, в качестве явления *фактуры*, представляется справедливым оценивать *строгую каноническую имитацию* во всех упоминавшихся пьесах Аренского. Тогда общее определение для подобных композиций будет примерно таким: *песенная форма в каноническом изложении*; в нем обозначены первенство гомофонной логики и вторичность имитационного оформления.

По сути это явление сродни обработке. В других стилевых условиях нечто подобное встречается, например, в органных хоралах Баха: изначально далекая от полифонии мелодия со своей горизонтальной формой (обычно тоже песенной — бар) получает искусное каноническое изложение, которое тоже привнесенное, хотя по факту и очень важное (как в хорале “O Lamm Gottes, unschuldig” BWV 618 из «Органной книжечки»). Онтологически это серьезно отличается от «канонов по рождению», где горизонтальный план более непосредственно связан с доминирующей канонической идеей (как именно — трудный вопрос, требующий разностороннего осмысления).

Бассо остигато традиционно рассматривается в ряду вариационных форм как особая ее разновидность со значительным полифоническим ресурсом. Это действительно и для пьесы Аренского, но полифонические течения там залегают на глубине, и распознать их нелегко. Гомофонная форма (второе рондо), с ее рельефным тематизмом и выработанной структурой, ближе к поверхности; для непосредственного восприятия она заметнее и живее, чем механическое остигато. И все же не в ней исходная движущая сила композиции, это она — привнесенная, вызванная к жизни «из ребра». Логически (и даже технически) — как контрапункт к заданному кантусу, как противосложение к теме, с той «маленькой» разницей, что представляет собой целую гомофонную форму.

Возможно, это следует прямо отразить в определении: *бассо остигато в контрапункте со второй формой рондо* (что не совсем равнозначно понятию «формы второго плана», привычному в вариационном контексте). Из него ясно, сколь фундаментальны здесь полифонические отношения; и вовсе не случайно, что исторически это явление — контрапункт форм — также складывалось в барочных (и прежде всего баховских) хоральных обработках³⁹.

По мере решения технических проблем неизбежно встает целый ряд вопросов эстетического характера. «Полифонии нет» — это приговор для канона? Признак вырождения великой традиции? Насколько органично позднеромантическое

допустимо и обратное: дублировка с некоторым смещением, слегка запаздывающая, как в «Серьезных вариациях» Мендельсона, например в начале 17-й вариации, финальной.)

³⁹ При выраженной романтической наследственности Аренский не раз обращал свой взор в барочном направлении. Чего стоит хотя бы фортепианный оркус 36 — во всех 24 тональностях (как в ХТК), но с пестрой «жанровой начинкой» (от разнообразных «волчков», «мотыльков», «незабудок» до салонных танцев, ноктюрнов, баллад и т. д.). Особое авторское лукавство в том, что открывает эту разножанровую россыпь Прелюдия C-dur: в ней истинно органная мощь многозвучья и тут же — фигуративный дубль, как легкий отголосок «титულიной» прелюдии Баха. Еще одна реминисценция — “In modo antico” es-moll — прямо-таки перенасыщена баховскими идиомами. Но и здесь Аренский оставляет знаки своего времени (имитационное вступление голосов в малую нону, например). Из ор. 65 отметим тонкую стилизацию в № 2 «Ария [Basso continuo]». Остерегая молодого Аренского от «отжившего псевдоклассицизма», Римский-Корсаков, похоже, не вполне угадал его симпатии: они — в более отдаленных временах (цит. по: [15, с. 9]).

взаимопроникновение гомофонного и полифонического мышления? Не возникает ли в результате некое «противоречие формы и содержания»? Не оборачивается ли внедрение полифонических форм с долгой историей в чужеродную жанровую среду стилиевой эклектикой? Эти общезначимые вопросы обостряются в связи с музыкальной личностью Аренского, которому нередко адресовались упреки в недостаточной самостоятельности. Ответим на них просто, пусть даже наивно.

Процесс растворения подлинно полифонической линейности в густом гармоническом настое — реальность XIX в., исторически неизбежный этап эволюции, который не может рассматриваться в категориях «хорошо — плохо». Однозначный оценочный подход допустим в учебной практике, когда ради освоения полифонических навыков необходимо отрешиться от фигурационно-гармонических стереотипов. В творческой работе, вне узко поставленной технической задачи, важен, как известно, художественный результат, а не дозировка полифонии и гомофонии сама по себе.

Соответственно некорректен вопрос о «настоящем» (линейном) и «ненастоящем» (гармоническом) каноне (и прочих формах полифонического происхождения), поскольку он абстрагирован от культурно-эстетических запросов своего времени. Это наглядная иллюстрация того, что даже «вечные формы» (и особенно вечные!) не могут рассматриваться лишь на основе рамочной установки: как пресловутое АВА в силу своей универсальности практически ничего не говорит о сути композиции, так и принцип непрерывной имитации вне музыкально-исторической конкретности остается малосодержательной, оторванной от звуковой реальности констатацией.

Аналогично вопрос о художественной эклектике по-своему звучит в разные времена и по-иному смотрится из других времен. Аренского корили за слишком явные следы Чайковского, за неизжитый «кучкизм», даже за «гладкость письма» взамен революционных прорывов. Но по истечении столетия, вынесшего две гигантские эволюционные волны, два авангарда, упреки блекнут. Сегодня искусство Аренского кажется более органичным. Может быть, потому что нам все дороже свойственный ему «общий стиль эпохи»⁴⁰. Аренский говорит от лица своего времени и на своем языке, при всем его многообразии.

Это осознается теперь, когда наши современники пытаются перейти на «их» язык, став не только гражданами мира, но и частью всеистории. При внешней милловидности произведений, создаваемых под знаком «наивного», или «малого», стиля (В. Сильвестров), подобное выглядит не очень естественно. Но кто знает, как оно будет смотреться завтра: случись действительно всеобщая глобализация, останется ли что-то от стиля вообще? А пока насельники все более суетного и поддельного настоящего по-новому вслушиваются во времена Аренского и иже с ним, когда уж если что-то делалось, то без обмана, с непоказным профессионализмом и если не на века (о чем мало кто думал в культурной России), то уж никак не до ближайшего «апдейта», назойливо рвущегося переформатировать весь твой «интерфейс».

Время вносит свои поправки. Вчерашние критики Аренского не знали, с чем придется жить завтра. Например, Б. В. Асафьев, взыскательно меряя русских композиторов единой меркой: «К сожалению, как и у Кюи, “эмоциональная температура” музыки Аренского сильно понижена в сравнении с музыкой Чайковского. Бла-

⁴⁰ Е. В. Назайкинский в наиболее крупном плане выделяет, помимо индивидуально-авторских, стили национальные и исторические, присущие самым масштабным эволюционным фазам [34].

годаря интеллигентской “зябкости” у Аренского отсутствует строительство в области формы, и потому при восприятии его музыки в большом количестве утомляет бедность схем, преобладание сходных сопоставлений и мелочность техники» [35, с.274]. Однако нынче климат иной; когда температура вокруг зашкаливает и всех вечно лихорадит, некоторая прохлада и внутренний покой уже не кажутся недостатком. Что же до «бедности схем»... В этом наблюдении есть свой резон, но, думается, не всякий музыкальный шаг необходимо начинать «с другой ноги». Иной раз известная инерция искусству во благо — как проявление стабильности, которая тоже почти исчезла в современном мире.

Поэтому закончить этот очерк хочется словами Чайковского (из письма Таневу от 1891 г. [36, с. 30]), к ним стоит прислушаться: «Аренский как-то удивительно умен в музыке, как-то все тонко и верно обдумывает! Это очень интересная музыкальная личность!»

Литература

1. Римский-Корсаков, Николай. *Летопись моей музыкальной жизни*. 8-е изд. М.: Музыка, 1980.
2. Аренский, Антон. *Краткое руководство к практическому изучению гармонии*. М.: П. Юргенсон, 1891.
3. Аренский, Антон. *Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии*. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, б. г.
4. Чайковский, Петр. *Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка*. 17 томов. М.: Музыка, 1979, т. 16-Б.
5. Бортникова, Евгения, Ксения Давыдова и Галина Прибегина, сост. *Воспоминания о Чайковском*. 2-е изд. М.: Музыка, 1973.
6. Гунке, Иосиф. *Полное руководство к сочинению музыки*. СПб.: Бернард, ценз., 1863, отд. 3.
7. Лобе, Иоганн. *Музыкальный катехизис*. Пер. Петр Чайковский. М.: П. Юргенсон, 1870.
8. Маркс, Адольф Бернгард. *Всеобщий учебник музыки*. Пер. и ред. Александр Фаминцын. СПб.: А. Иогансон, 1872.
9. Бусслер, Людвиг. *Учебник музыкальных форм <...>*. Пер. Ю. Пухальская, ред. Александр Юскевич-Красковский. СПб.: зд. муз. торг. В. Бесселя и К°, 1883.
10. Бусслер, Людвиг. *Учебник форм инструментальной музыки <...>*. Пер. Николай Кашкин и Сергей Танеев. М.: П. Юргенсон, 1884.
11. Бусслер, Людвиг. *Строгий стиль <...>*. Пер. Сергей Танеев. М.: П. Юргенсон, 1885.
12. Бусслер, Людвиг. *Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги <...>*. Пер. Николай Кашкин. М.: П. Юргенсон, 1885.
13. Рихтер, Эрнст Фридрих Эдуард. *Учебник фуги <...>*. Пер. Александр Фаминцын. СПб.: А. Битнер, 1873.
14. Рубец, Александр. *Краткая музыкальная грамматика*. СПб.: лит. А. Аргамакова, 1871.
15. Цыпин, Геннадий. *А. С. Аренский*. М.: Музыка, 1966.
16. Bellermann, Johann Gottfried Heinrich. *Der Contrapunct <...>* Berlin: J. Springer, 1862.
17. Cherubini, Luigi, et Fromental Halévy. *Cours de contrepoint et de fugue*. Leipzig: Fr. Kistner, [ca. 1835].
18. Аренский, Антон. *Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки*. М.: Музгиз, 1921.
19. Холопов, Юрий. “Три аспекта музыкальной формы”. В кн. Холопов, Юрий. *О принципах композиции старинной музыки. Статьи. Материалы*, ред.-сост. Татьяна Кюреган, 301–3. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015.
20. Гартман, Фома. “Воспоминания о Танееве”. *Советская музыка*, по. 6 (1965): 68–72.
21. Протопопов, Владимир. *История полифонии*. М.: Музыка, 1987, вып. 5.
22. Жданов, Владимир, ред.-сост. *Чайковский — Танеев. Письма*. М.: Госкультпросветиздат, 1951.
23. Холопов, Юрий. “Канон. Генезис и ранние этапы развития”. В кн. Холопов, Юрий. *О принципах композиции старинной музыки. Статьи. Материалы*, ред.-сост. Татьяна Кюреган, 275–300. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015.

24. Холопов, Юрий. “Гомофония”. В кн. *Музыкальная энциклопедия*, гл. ред. Юрий Келдыш, т. 1: 1047–55. М.: Советская энциклопедия, 1973.
25. Холопов, Юрий. “Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма”. В кн. Холопов, Юрий. *О принципах композиции старинной музыки. Статьи. Материалы*, ред.-сост. Татьяна Кюрегян, 474–500. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015.
26. Холопов, Юрий. “Некоторые проблемы музыкального формообразования в инструментальных сочинениях И. С. Баха”. В кн. Холопов, Юрий. *О принципах композиции старинной музыки. Статьи. Материалы*, ред.-сост. Татьяна Кюрегян, 351–391. М.: Московская консерватория, 2015.
27. Холопова, Валентина. *Русская музыкальная ритмика*. М.: Советский композитор, 1983.
28. *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрона*. СПб.: Акционерное издательское общество Ф. А. Брокгауз — И. А. Ефрон, 1890–1907. Дата обращения январь 5, 2018. http://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz_efron/.
29. Танеев, Сергей. *Учение о каноне*. Подготовил к печати Виктор Беляев. М.: Государственное издательство, 1929.
30. Богатырев, Семён. *Двойной канон*. М.; Л.: Музгиз, 1947.
31. Успенский, Николай и Теодор Мюллер “Канон”. В кн. *Музыкальная энциклопедия*, гл. ред. Юрий Келдыш, т. 2: 688–94. М.: Советская энциклопедия, 1974.
32. Фраёнов, Виктор. *Учебник полифонии*. М.: Музыка, 1987.
33. Чугаев, Александр. *Учебник контрапункта и фуги*. Ред.-сост. Инна Иглицкая. М.: Композитор, 2009.
34. Назайкинский, Евгений. *Стиль и жанр в музыке*. М.: ВЛАДОС, 2003.
35. Асафьев, Борис. *Русская музыка от начала XIX столетия*. М.; Л.: Academia, 1930.
36. Чайковский, Петр. *Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка*. 17 томов. М.: Музыка, 1978, т. 16-А.

Нотные издания

- I. Arensky, Anton. *6 canonic Pieces / 6 Klavierstücke in Canonform* op. 1. Leipzig: D. Rahter, n. d.
- II. Аренский, Антон. *Детская сюита (Каноны) для ф.-п. в 4 руки. Op. 65*. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, б. г.
- III. Arensky, Anton. *Basso ostinato D-dur pour le piano Op. 5 № 5*. Moscow; Leipzig: P. Jurgenson, s. a.
- IV. Arensky, Anton. *Basso ostinato op. 5 № 5*. 4 p. Дата обращения январь 1, 2018. <http://ru.scorser.com/I/Ноты/174603.html>.

Статья поступила в редакцию 23 января 2018 г.;
рекомендована в печать 31 мая 2018 г.

Контактная информация:

Кюрегян Татьяна Суреновна — д-р искусствоведения; tatyana-kyuregyan@yandex.ru

Anton Arensky — educator and master of musical form

T. S. Kyuregyan

Moscow Conservatory,
13/6, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Kyuregyan, Tatiana. “Anton Arensky — educator and master of musical form”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, no. 3 (2018): 356–80. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.302>

The article researches the interaction between polyphonic and homophonic and harmonic principles of form in the genre of lyrical miniature. Anton Arensky in his “Manual to Studying

Forms of Instrumental and Vocal Music” (the first in Russia, 1893–894), sticks to the common opposition of counterpoint and homophonic building of form. However, in his artistic practice he follows the harmonic interpretation of imitational constructions. Canon as one of symbols of polyphonic reasoning is subject to patterns of homophonic song forms in the age of romanticism. Accepting the alien symmetrical time arrangement (with its dynamic effect of extrapolation) and the directing action of tonal functionality, it becomes not the basic but the additional factor of musical building. The vertical correlation of parts (its essence is in transmission of the same material from one voice into another), which is typical of imitational structure, ceases to be principal for form. Functionally differential, horizontal, juxtaposition when initial exposition is followed by the thematic and harmonic development with subsequent final comes to the fore. Temporal independence of parts, characteristic of a genuinely linear canon, almost vanishes in an integrated temporal stream which is set by the rhythm of harmonic changes. The homophonic (“horizontal”) form becomes leading, while the polyphonic (“vertical”) form moves back to the level of texture. There is a possibility of a different combination of polyphonic and homophonic regularities in composition: adding to the given «cantus» (in the form of basso ostinato in the work by Arensky) not a contrapuntal part, or parts, but the whole homophonic form with its principle of organization; and the resulting emergence of the counterpoint of forms (according to Y. Kholopov), the origin of which has its roots in the Baroque music.

Keywords: A. S. Arensky, manual to form, polyphonic and homophonic form building, temporal and tone organization, *Harmonic Canon*, Song Forms, Counterpoint of Forms.

References

1. Rimskii-Korsakov, Nikolai. *Letopis' moei muzykal'noi zhizni*. 8th ed. Moscow: Muzyka, 1980. (In Russian)
2. Arenskii, Anton. *Kratkoe rukovodstvo k prakticheskomu izucheniiu garmonii*. Moscow: P. Iurgenson, 1891. (In Russian)
3. Arenskii, Anton. *Sbornik zadach (1000) dlia prakticheskogo izucheniiu garmonii*. Moscow; Leiptsig: P. Iurgenson, n. d. (In Russian)
4. Chaikovskii, Petr. *Polnoe sobranie sochinenii. Literaturnye proizvedeniia i perepiska*. 17 vols. Moscow: Muzyka, 1979, vol. 16-B. (In Russian)
5. Bortnikova, Evgeniia, Kseniia Davydova and Galina Pribegina, comp. *Vospominaniia o Chaikovskom*. 2nd ed. Moscow: Muzyka, 1973. (In Russian)
6. Gunke, Iosif. *Polnoe rukovodstvo k sochineniiu muzyki*. St. Petersburg: Bernard, censorship, 1863, pt. 3. (In Russian)
7. Lobe, Iogann. *Muzykal'nyi katekhizis*. Translated by Petr Chaikovskii. Moscow: P. Iurgenson, 1870. (In Russian)
8. Marks, Adolf Berngard. *Vseobshchii uchebnik muzyki*. Translated and edited by Aleksandr Famintsyn. St. Petersburg: A. Ioganson, 1872. (In Russian)
9. Bussler, Liudvig. *Uchebnik muzykal'nykh form <...>*. Translated by Iu. Pukhal'skaia, edited by Aleksandr Iuskevich-Kraskovskii. St. Petersburg: zd. muz. torg. V. Besselia i K°, 1883. (In Russian)
10. Bussler, Liudvig. *Uchebnik form instrumental'noi muzyki <...>*. Translated by Nikolai Kashkin and Sergei Taneev. Moscow: P. Iurgenson, 1884. (In Russian)
11. Bussler, Liudvig. *Strogii stil' <...>*. Translated by Sergei Taneev. Moscow: P. Iurgenson, 1885. (In Russian)
12. Bussler, Liudvig. *Svobodnyi stil'. Uchebnik kontrapunkta i fugi <...>*. Translated by Nikolai Kashkin. Moscow: P. Iurgenson, 1885. (In Russian)
13. Rikhter, Ernst Fridrikh Eduard. *Uchebnik fugi <...>*. Translated by Aleksandr Famintsyn. St. Petersburg: A. Bitner, 1873. (In Russian)
14. Rubets, Aleksandr. *Kratkaia muzykal'naia grammatika*. St. Petersburg: lit. A. Argamakova, 1871. (In Russian)
15. Tsy-pin, Gennadii. A. S. Arenskii. Moscow: Muzyka, 1966. (In Russian)
16. Bellermann, Johann Gottfried Heinrich. *Der Contrapunct <...>* Berlin: J. Springer, 1862.

17. Cherubini, Luigi, et Fromental Halévy. *Cours de contrepoint et de fugue*. Leipzig: Fr. Kistner., n. d. [c1835].
18. Arenskii, Anton. *Rukovodstvo k izucheniiu form instrumental'noi i vokal'noi muzyki*. Moscow: Muzgiz, 1921. (In Russian)
19. Kholopov, Iurii. "Tri aspekta muzykal'noi formy". In Kholopov, Iurii. *O printsipakh kompozitsii starinnoi muzyki. Stat'i. Materialy*, edited and compiled by Tat'iana Kiuregian, 301–3. Moscow: Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaia konservatoriia", 2015. (In Russian)
20. Gartman, Foma. "Vospominaniia o Taneevе". *Sovetskaia muzyka*, no. 6 (1965): 68–72. (In Russian)
21. Protopopov, Vladimir. *Istoriia polifonii*. Moscow: Muzyka, 1987, iss. 5. (In Russian)
22. Zhdanov, Vladimir, ed. and comp. *Chaikovskii — Taneev. Pis'ma*. [Moscow]: Goskul'tprosvetizdat, 1951. (In Russian)
23. Kholopov, Iurii. "Kanon. Genezis i rannie etapy razvitiia". In Kholopov, Iurii. *O printsipakh kompozitsii starinnoi muzyki. Stat'i. Materialy*, edited and compiled by Tat'iana Kiuregian, 275–300. Moscow: Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaia konservatoriia", 2015. (In Russian)
24. Kholopov, Iurii. "Gomofoniia". In *Muzykal'naia entsiklopediia*, edited by Iurii Keldysh, vol. 1: 1047–55. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia, 1973. (In Russian)
25. Kholopov, Iurii. "Struktura bakhovskoi fugi v kontekste istoricheskoi evolutsii harmonii i tematizma". In Kholopov, Iurii. *O printsipakh kompozitsii starinnoi muzyki. Stat'i. Materialy*, edited and compiled by Tat'iana Kiuregian, 474–500. Moscow: Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaia konservatoriia", 2015. (In Russian)
26. Kholopov, Iurii. "Nekotorye problemy muzykal'nogo formoobrazovaniia v instrumental'nykh sochineniiakh I. S. Bakha". In Kholopov, Iurii. *O printsipakh kompozitsii starinnoi muzyki. Stat'i. Materialy*, edited and compiled by Tat'iana Kiuregian, 351–91. Moscow: Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaia konservatoriia", 2015. (In Russian)
27. Kholopova, Valentina. *Russkaia muzykal'naia ritmika*. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1983. (In Russian)
28. *Entsiklopedicheskii slovar' F. A. Brokgauza, I. A. Efrona*. St. Petersburg: Aktsionernoe izdatel'skoe obshchestvo F. A. Brokgauz — I. A. Efron, 1890–1907. Accessed January 5, 2018. http://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz_efron/. (In Russian)
29. Taneev, Sergei. *Uchenie o kanone*. Prepared for printing by Viktor Beliaev. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1929. (In Russian)
30. Bogatyrev, Semen. *Dvoinoi kanon*. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1947. (In Russian)
31. Uspenskii, Nikolai and Teodor Miuller "Kanon". In *Muzykal'naia entsiklopediia*, ed. by Iurii Keldysh, vol. 2: 688–94. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia, 1974. (In Russian)
32. Fraenov, Viktor. *Uchebnik polifonii*. Moscow: Muzyka, 1987. (In Russian)
33. Chugaev, Aleksandr. *Uchebnik kontrapunkta i fugi*. Edited and compiled by Inna Iglitskaia. Moscow: Kompozitor, 2009. (In Russian)
34. Nazaikinskii, Evgenii. *Stil' i zhanr v muzyke*. Moscow: VLADOS, 2003. (In Russian)
35. Asaf'ev, Boris. *Russkaia muzyka ot nachala XIX stoletiiia*. Moscow; Leningrad: Academia, 1930. (In Russian)
36. Chaikovskii, Petr. *Polnoe sobranie sochinenii. Literaturnye proizvedeniia i perezpiska*. 17 vols. Moscow: Muzyka, 1978, vol. 16-A. (In Russian)

Music editions

- I. Arensky, Anton. *6 canonic Pieces. 6 Klavierstücke in Canonform op. 1*. Leipzig: D. Rahter, n. d. [1881].
- II. Arenskii, Anton. Detskaia siuita (Kanony) dlia f.-p. v 4 ruki. Or. 65. M.; Leipstsig: P. Jurgenson, n. d.
- III. Arensky, Anton. *Basso ostinato D-dur pour le piano Op. 5 № 5*. Moscow; Leipzig: P. Jurgenson, s. a.
- IV. Arensky, Anton. *Basso ostinato op. 5 № 5. 4 r.* Accessed January 5, 2018. <http://ru.scorser.com/I/Ноты/174603.html>.

Author's information:

Tatiana S. Kyuregyan — Dr. Habil.; tatyana-kyuregyan@yandex.ru