

A. П. Милка

Канон со свободной частью, встроенной в строгую

Аннотация

Статья посвящена одной из разновидностей канона, нередко используемой в музыке барокко, в частности в произведениях И. С. Баха. Главная особенность описываемого вида — совмещение в одном каноне функций строгой и свободной частей, благодаря чему респоста получает возможность повторять предшествующие отделы пропосты на протяжении всего построения, от начала и до конца.

Ключевые слова: канон, мнимый голос, кадансовая формула, обращение, пропоста, респоста.

A. P. Milka

A canon with a free style part embedded in a strict style one

Summary

The article examines one of the varieties of the canon, often used in Baroque music, in particular, in the works of J. S. Bach. Despite the relatively stable practice of application, this type of canon has not found any theoretical justification or development of composing techniques. The main feature of the type is the combination of the functions of the strict style and free style parts in the same canon, so that the *risposta* gets the opportunity to repeat the previous sections of the *proposta* throughout the entire construction, from beginning to end, and as a result, a composition is created that can be conditionally characterized as an *ideal* or *total canon*. The proposed work is seen as an attempt to further develop the main provisions of S. I. Taneyev concerning the *imaginary voice* in his works *Convertible counterpoint in the strict style* and *Doctrine of the canon*.

Keywords: canon, *imaginary voice*, cadence formula, inversion, *proposta*, *risposta*.

В музыке эпохи барокко — в частности в музыке И. С. Баха — нередко встречается особый вид канонов, требующий отдельного рассмотрения как с теоретической, так и с практической стороны. Дело в том, что и само это явление, и техника его создания весьма специфичны.

С одной стороны, такой канон представляет собой теоретический парадокс: он от начала до конца — строгая часть канона и в свободной части не нуждается. С другой же стороны, независимо от этого, свободная часть в нём всё равно присутствует: она обнаруживается со всей очевидностью благодаря своему самому сильному идентификатору — кадансовой формуле. *Строгая часть* обычного канона в ней не нуждается, зато для канона в целом кадансовая формула обязательна. Поэтому возникающую здесь ситуацию следует охарактеризовать как *канон со свободной частью, встроенной в строгую*. Эта формулировка и послужила заглавием настоящей статьи.

В творчестве И. С. Баха каноны, предназначенные для исполнения, всегда содержат свободную часть, независимо от того, какого они рода — конечные или бесконечные¹. В одних случаях свободная часть выписывается лишь как нотный текст, в других, кроме того, снабжается специальной надписью, как, например, в двух канонах из «Искусства фуги» («Die Kunst der Fuge», BWV 1080): *Cadenza, Finale*.

В «Арии с различными вариациями» («Arie mit verschiedenen Veränderungen», BWV 988), известной как «Гольдберг-вариации», мы сталкиваемся именно с такой ситуацией. В этом цикле каждая третья вариация (3-я, 6-я, 9-я... 27-я) представляет собой канон. Девять канонов с интервалами вступления от прима до нона включительно написаны именно в таком виде, о котором идёт здесь речь: без сомнения, все они предназначены для исполнения, при этом анализ показывает, что регламент канона соблюдается в них не-

укоснительно до самого конца, то есть они целиком составляют строгую часть. При этом их каданс встроен в процесс непрерывного имитирования и его не нарушает.

Примечательно, что ни в трактатах эпохи барокко или предшествующих периодов европейской музыкальной культуры, ни в учебниках контрапункта и теоретических работах более позднего времени, вплоть до наших дней, сведения о способах написания таких канонов отсутствуют. Вряд ли это — следствие того, что техника создания подобных структур была общеизвестна. Скорее всего, причина здесь в другом: это были «цеховые секреты», бережно охраняемые мастерами контрапунктического искусства.

Между тем достаточно сопоставить аналитические схемы обычных канонов и таких, о которых здесь пойдёт речь, чтобы понять, в чём состоит особенность работы над ними.

Канон как малая имитационная форма² в привычном виде представляет собой построение из двух частей — строгой и свободной, — которое обычно отображается схемой вроде следующей (см. схему 1).



Схема 1. Аналитическая схема обычного канона

Для свободной части обязательно наличие *заключительного* раздела (кадансовой формулы, символ K), тогда как *средний* раздел может отсутствовать: в малой имитационной форме это раздел *факультативный*.

Канон же с кадансовой формулой, встроенной в строгую часть, можно показать на следующей схеме (см. схему 2a-b).

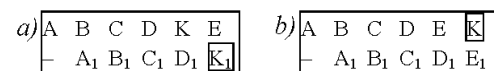


Схема 2a-b. Каноны со встроенной в строгую часть кадансовой формулой

На схеме 2a-b представлены два построения со следующими особенностями:

- Непрерывное каноническое имитирование выдержано в них от начала до конца, то есть здесь имеет место одна, строгая часть канона, ибо канонический процесс продолжается на всём его протяжении.

- Это — каноны как малые имитационные формы, ибо в них присутствуют две части: кроме строгой, также и свободная часть в виде заключительного раздела (символ К, то есть кадансовая формула), не нарушающего регламента строгой.

Создание канона с кадансовой формулой, встроенной в строгую часть

Канон подобного рода можно построить благодаря особой технике, позволяющей совместить в одном построении функции строгой и свободной частей. Место применения данной техники отмечено на схеме 3a-b как её часть, находящаяся в прямоугольной рамке (подробнее об этом — далее) (см. схему 3a-b).

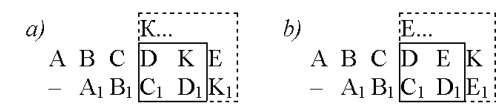


Схема 3a-b. Каноны со встроенной в строгую часть кадансовой формулой

Из схемы 3a-b явствует, что привычное сочинение канона как перенесение материала пропосты в респосту с последующим сочине-

нием противосложения, зависимо только от материала респосты, в определённый момент должно приостановиться. Дело в том, что противосложение D требуется согласовать не только с респостой C₁ (как обычно), но и с кадансовой формулой K или с материалом E, которые появятся в следующем отделе. Эта задача решается путём введения вспомогательного средства — *мнимого голоса*, помещаемого на отдельной строке (будем для удобства называть её кратко *мнимой строкой*).

Порядок сочинения канона с кадансовой формулой в респосте

Прекомпозиционная работа

1. Сначала надо определиться с продолжительностью канона (с числом отделов) и с протяжённостью каждого отдела (с числом тактов в отделе). Условимся, что продолжительность канона составит 6 отделов, а величина каждого отдела — 2 такта (соответственно, расстояние вступления также равно 2 тактам)³.

2. Затем следует выбрать тон, в котором сочиняется канон. В нашем случае пусть это будет XI тон (До ионийский).

3. Далее нужно решить, каким голосам поручить пропосту и респосту. Пусть пропоста будет в верхнем голосе, а респоста — в нижнем.

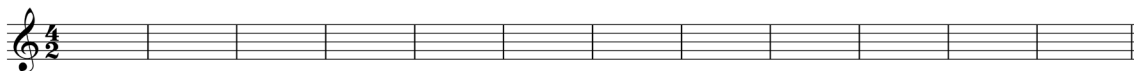
4. Теперь выбираем интервал вступления. В данном случае пусть это будет нижняя септима.

Написание канона

1. На нотном стане выделяем место для всех 6 отделов (см. пример 1a).

1a

Подготовка нотного стана для написания канона



2. Намечаем точки вступления — соответственно избранным а) тону (До ионийский), б) распределению функций пропосты и респосты между голосами (пропоста — верхний голос, респоста — нижний) и в) координатам вступления респосты (нижняя септима, 2 такта) — см. пример 1b.

1b

Точки вступления пропосты и респосты



3. Сочиняем первый отдел пропосты — отдел А (см. пример 1с).

1с Сочинение отдела А пропосты

4. Переносим этот материал в респосту как А₁ (в соответствии с намеченными точками вступления) — см. пример 1d.

1d Добавление отдела А₁ респосты. Стало крупнее

5. Сочиняем далее канон, как обычно, но останавливаем этот процесс за два отдела до кадансовой формулы. На приведённой схеме 2 — это перед 4-м отделом (в схеме 3 — перед прямоугольной рамкой) — см. пример 1e.

1e Сочинение противосложения (отдела) В, запись отдела В₁ в респосте, сочинение противосложения (отдела) С пропосты

6. В последнем отделе (в нашем случае — в т. 11–12) сочиняем заключительный каданс — мелодическую кадансовую формулу в респосте (К₁) вместе с противосложением к ней в пропосте (Е) — см. пример 1f.

1f Сочинение заключительного каданса

7. Переносим материал кадансовой формулы К₁ в пропосту — в направлении, в интервал и на расстоянии, обратных направлению, интервалу и расстоянию вступления респосты (то есть септимой выше и на 2 такта раньше формулы К₁) — см. пример 1g⁴.

1g Фиксация отдела К пропосты

1h Отдел К с мелодически распетым разрешением

8. Добавляем мнимую строку в 4-м отделе канона. Она помещается *под* или *над* каноном — в зависимости от того, в каком голосе находится его пропуста. В данном примере пропуста является верхним голосом, поэтому и мнимую строку удобнее расположить *над* каноном. Мнимая строка должна находиться на расстоянии одного отдела от материала К в пропuste (или двух отделов от кадансовой формулы K_1 в респосте), но в обоих случаях — в обратном направлении от формулы K_1 , то есть за 2 (или за 4) такта до неё (см. пример 1i).

ii

Мнимая строка в 4-м отделе канона

9. На мнимую строку переносим материал кадансовой формулы K_{\dots} в таком же отношении к отделу К в пропuste, в каком он сам находится к кадансовой формуле K_1 в респосте, а именно: септимой выше и 2 тактами раньше отдела К (см. пример 1j).

ij

Отдел K_{\dots} на мнимой строке

10. Переносим противосложение С пропусты в респосту как C_1 (см. пример 1k).

ik

Отдел C_1 в респосте

11. Сочиняем в пропuste противосложение D — так, чтобы оно образовало правильные контрапунктические соединения и с отделом C_1 респусты, и с отделом K_{\dots} на мнимой строке — с каждым материалом по отдельности ($D+C_1$; $K_{\dots}+D$) — (см. пример 1l).

il

Сочинение противосложения (отдела) D

12. Переносим сочинённое противосложение D в респосту как D_1 , соответственно интервалу вступления — на септиму вниз (см. пример 1m).

1m Внесение отдела D1 в респосту

13. Убираем мнимую строку (см. пример 1n).
Канон сочинён.

1n Завершённый канон

Порядок сочинения канона с кадансовой формулой в пропосте

Используем поначалу тот же материал, что и в предыдущем каноне. Его сочинение продолжается до пункта 5 включительно, когда мы приостанавливаем сочинение (см. пример 2a).

2a Первые три отдела канона

6. Далее в последнем (у нас — в шестом) отделе сочиняем заключительный каданс — мелодическую кадансовую формулу вместе с противосложением, но на этот раз помещаем кадансовую формулу не в респосте, а в пропосте (как K), а противосложение не в пропосте, а в респосте (как E₁). Используем для них тот же мелодический материал, что и в предыдущем варианте канона (см. пример 2b).

2b Сочинение заключительного каданса

7. Переносим материал E₁ (противосложение) из респосты в пропосту как E в направлении, в интервал и на расстояние, обратные направлению, интервалу и расстоянию вступления респосты (см. пример 2c).

2c Перенос материала E1 в пропосту как противосложение E

8. Создаём в 4-м отделе мнимую строку (по тем же правилам, что и в предыдущем каноне) и переносим на неё (как E...) противосложение из пропосты (E) — соответственно интервалу и расстоянию вступления респосты, но в обратном направлении: на септиму вверх и на 2 такта раньше (см. пример 2d).

2d Ввод мнимой строки и материала E...

9. Переносим противосложение C в респосту как C₁ (см. пример 2e).

2e Фиксация отдела C₁ в респосте

10. Сочиняем противосложение D в пропосте, чтобы оно правильно сочеталось *по отдельности* с материалами этого же двутакта в респосте (D+C₁) и в мнимой строке (E...+D) — см. пример 2f.

2f Сочинение противосложения D в правильном контрапункте (по отдельности) с E... и с C₁

11. Продолжая канон, переносим сочинённое противосложение D из пропосты в респосту как D₁, соответственно интервалу и расстоянию вступления. Оно послужит противосложением к отделу E в пропосте и плавно соединится с окончанием канона (см. пример 2g).

2g Перенос противосложения D в респосту как D₁

12. Убираем мнимую строку (см. пример 2h).

2h Окончание работы над каноном

Канон сочинён.

Его особенность сравнительно с первым каноном в том, что кадансовая формула появляется в нём лишь *один раз*.

Канон в обращении. Кадансовая формула в респосте

Каноны, в которых свободная часть встроена в строгию, могут быть не только прямыми, но и в обращении. Как и рассмотренные выше, они сочиняются с помощью мнимого голоса на мнимой строке.

Прекомпозиционная работа

1. Выбираем продолжительность канона (для данного примера — 6 отделов) и величину каждого отдела (2 такта).
2. Выбираем тон. В данном примере — XI тон (До ионийский).
3. Пропосту в данном примере поручаем верхнему голосу, респосту — нижнему.
4. Ось обращения — III степень.
5. Интервал вступления респосты — нижняя кварта, расстояние вступления — 2 такта.

Порядок сочинения канона

1. Сочиняем часть обычного канона в обращении с учётом избранных параметров и приостанавливаем продвижение пропосты за 2 отдела до заключительного каданса (см. пример 3a)⁵.

3a

Начало канона в обращении (первые 4 отдела)

2. Сочиняем заключительный каданс: кадансовую формулу K_1 вместе с противосложением к ней E (см. пример 3b).

3b

Заключительный каданс

3. В пропосту отдела, предшествующего заключительному кадансу, переносим кадансовый оборот из 6-го отдела — внимание! — в *обращении*. Соответственно избранной оси обращения (III степень) он должен начинаться от *фа*; в примере он обозначен символом $K\downarrow$. Как и в двух предыдущих канонах, добавим в т. 2 распевающее продолжение (см. пример 3c).

3c

Запись обращённого кадансового оборота в пропосте

4. Создаём мнимую строку — *сверху, над каноном* (так как пропоста — в верхнем голосе), в отделе, предшествующем кадансовому обороту в пропосте (отделу $K\downarrow$), и вписываем в неё кадансовый оборот K_1 как $K...$ (см. пример 3d).

3d

Добавление мнимой строки с отделом $K...$

5. Сочиняем противосложение D в 4-м отделе пропосты так, чтобы оно согласовывалось по отдельности и с риспостой C↓, и с кадансовым оборотом K... на мнимой строке (см. пример 3e).

3e

Противосложение D
в правильном контрапункте — по отдельности — с K... и с C1

The musical score for example 3e is in 4/4 time. It features a main melody with sections A, B, C, D, K1, and E. Below the main melody, corresponding counter-melodies A1, B1, C1, and K1 are shown. A separate staff at the top right shows the 'K...' section in a different voice.

6. Переносим сочинённое противосложение D в риспосту — как D↓, в обращении, соответственно оси обращения — от *re* (см. пример 3f).

3f

Запись отдела D1 (материал D в обращении)

The musical score for example 3f is identical to 3e, but the counter-melody for section D is now labeled D1, indicating it is a transposition of D.

7. Убираем мнимую строку (см. пример 3g).

Канон сочинён.

3g

Полный текст канона

The musical score for example 3g shows the complete canon from 3e, but without the separate 'K...' staff, as it is now integrated into the main structure.

Заключение

Анализ канонов в «Гольдберг-вариациях» убеждает, что при их сочинении использовалась показанная выше техника. Вместе с тем, как уже упоминалось, ни в одном руководстве того времени мы не найдём ни описания подобной техники, ни методики её применения. Мало того: обнаружить это ни в зарубежных, ни в отечественных источниках более позднего времени тоже не удаётся. Данная работа — попытка продолжения учения С. И. Танеева в той его части, которая связана с техникой сочинения неимитационных композиций в «Подвижном контрапункте строгого письма» [4] и канонов 2-го разряда в «Учении о каноне» [5].

Примечания

- ¹ Предназначенность музыки для живого исполнения и оформление нот для удобства исполнителя — один из значимых факторов работы Баха, о чём свидетельствует, например, перестановка канонов в окончательной версии «Искусства фуги» (см.: [1, 6]). Каноны, предназначенные для *иных целей* — для украшения трактатов или других изданий, для записи в альбом и т. п., — чаще всего бесконечные и представлены лишь строгой частью.
- ² Разделение имитационных форм на малые и большие было предложено в [2] и развито в [3]. Под *малыми имитационными формами* понимаются «все виды имитаций и канонов, имеющих один каданс». Соответственно *большими имитационными формами* считаются «те, что складываются из нескольких малых (со своими свободными частями) и завершаются одним заключительным кадансом. Это имитационный мотет, имитационный ричеркар и fuga» [3, С. 98].
- Напомним, что все имитационные формы двухчастны. Первый раздел, образуемый процессом имитирования на основе конкретных параметров, — это *строгая часть* имитационной формы; второй раздел, не подлежащий имитационному регламенту, — её *свободная часть*.
- ³ Поскольку кадансовая формула (включающая разрешение в финалис и пребывание на нём) должна уместиться в отдел канона, величина отдела должна быть не менее 2 тактов.
- ⁴ В т. 2 мелодического оборота, готовящего заключительный каданс (у пропосты — отдел К, у мнимого голоса — отдел К...), контрапунктически значим только сам разрешающий ход (в мнимом голосе — *соль-ля*, в пропосте — *ля-си*). Длительность последнего тона (бревис или даже лонга) принципиальна только для финалиса в заключительном кадансе, а в отделах К и К... она может быть представлена условно — точкой, или мелкой мензурой, или мелодическим движением, с которым в дальнейшем будет согласован отдел D (см. пример 1h).
- ⁵ Условимся обозначать *обращение*, то есть *инверсию* интервальных ходов мелодии, то есть *противодвижение*, нисходящей стрелкой.

Список литературы

References

1. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. — СПб.: Композитор, 2009. — 456 с. [Milka A. P. “Iskusstvo fugi” I. S. Bakha: K rekonstruktsii i interpretatsii. — SPb.: Kompozitor, 2009. — 456 s.]
2. Милка А. П. Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) // Александр Наумович Должанский (1908–1966): Сборник статей к 100-летию со дня рождения / предисл. и коммент. к статьям К. Южак. — СПб.: Тип. «Сударыня», 2008. — С. 197–225 [Milka A. P. Malye imitatsionnye formy (K voprosu o genezise i prirode fugi) // Aleksandr Naumovich Dolzhanskii (1908–1966): Sbornik statei k 100-letiiu so dnia rozhdeniia / predisl. i komment. k stat'iam K. Yuzhak. — SPb.: Tip. «Sudarynia», 2008. — S. 197–225].
3. Милка А. П. Полифония: учеб. для музык. вузов. Часть I / науч. ред. К. Южак; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб.: Композитор, 2016. — 336 с. [Milka A. P. Polifoniia: ucheb. dlia muzyk. vuzov. Chast' I / nauch. red. K. Yuzhak; Sankt-Peterb. gos. konservatoriia im. N. A. Rimskogo-Korsakova. — SPb.: Kompozitor, 2016. — 336 s.]
4. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. — 2-е изд. / под ред. С. С. Богатырёва. — М.: Музыка, 1959. — 383 с. [Taneev S. I. Podvizhnoi kontrapunkt strogogo pis'ma. — 2-e izd. / pod red. S. S. Bogatyreva. — M.: Muzyka, 1959. — 383 s.]
5. Танеев С. И. Учение о каноне / Сергей Танеев; подг. к печати и предисл. В. Беляева. — М.: Музсектор Госиздата, 1929. — VIII, 195 с. [Taneev S. I. Uchenie o kanone / Sergei Taneev; podg. k pečati i predisl. V. Beliaeva. — M.: Muzsektor Gosizdata, 1929. — VIII, 195 s.]
6. Milka A. P. Rethinking J. S. Bach's *The Art of Fugue* / transl. by Marina Ritzareva; ed. by Esti Sheinberg. — London and New York: Ashgate/Routledge, 2017. — xxiv, 261 p.